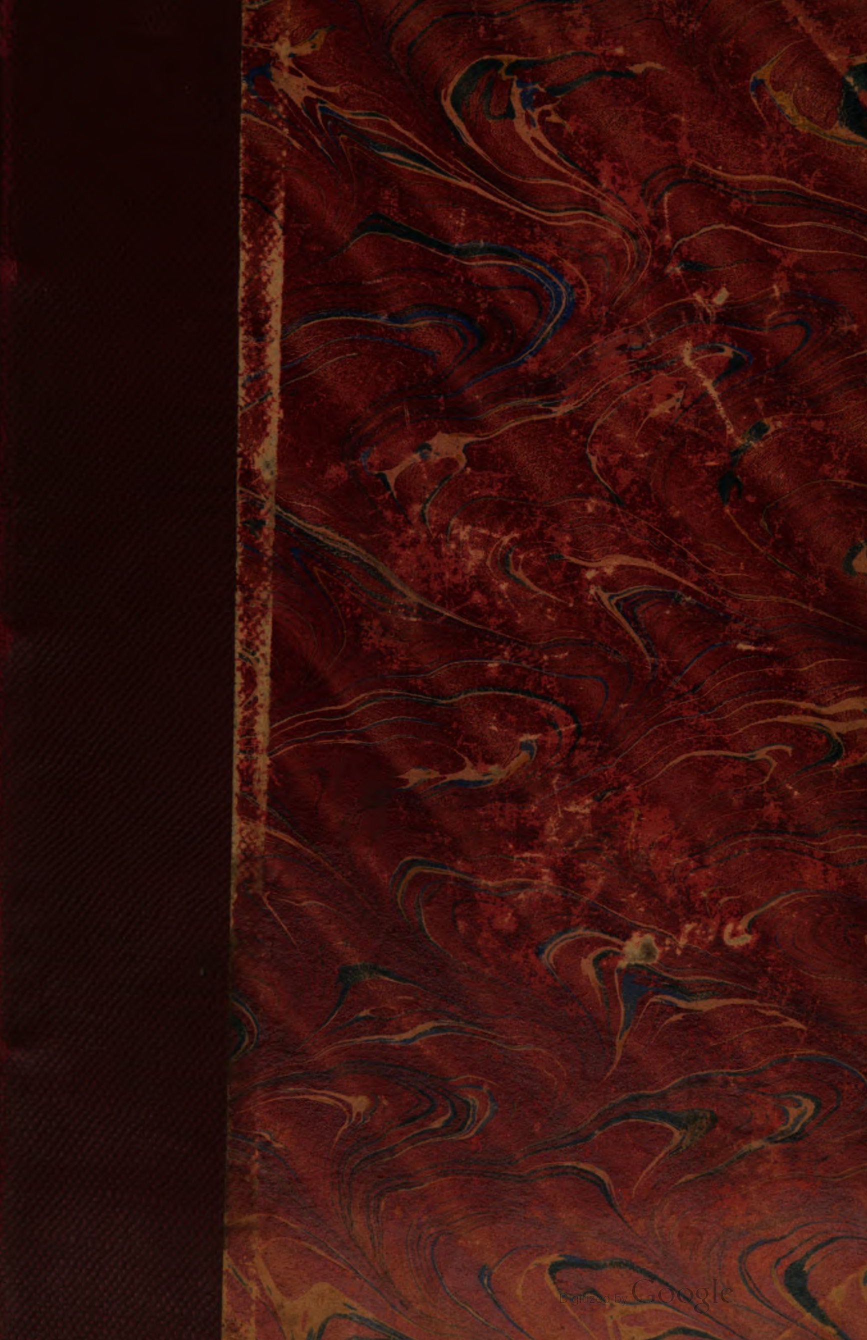
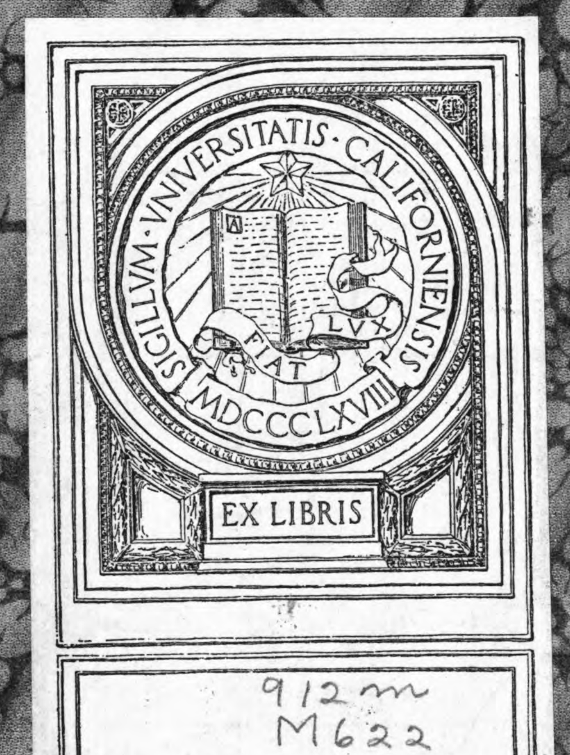
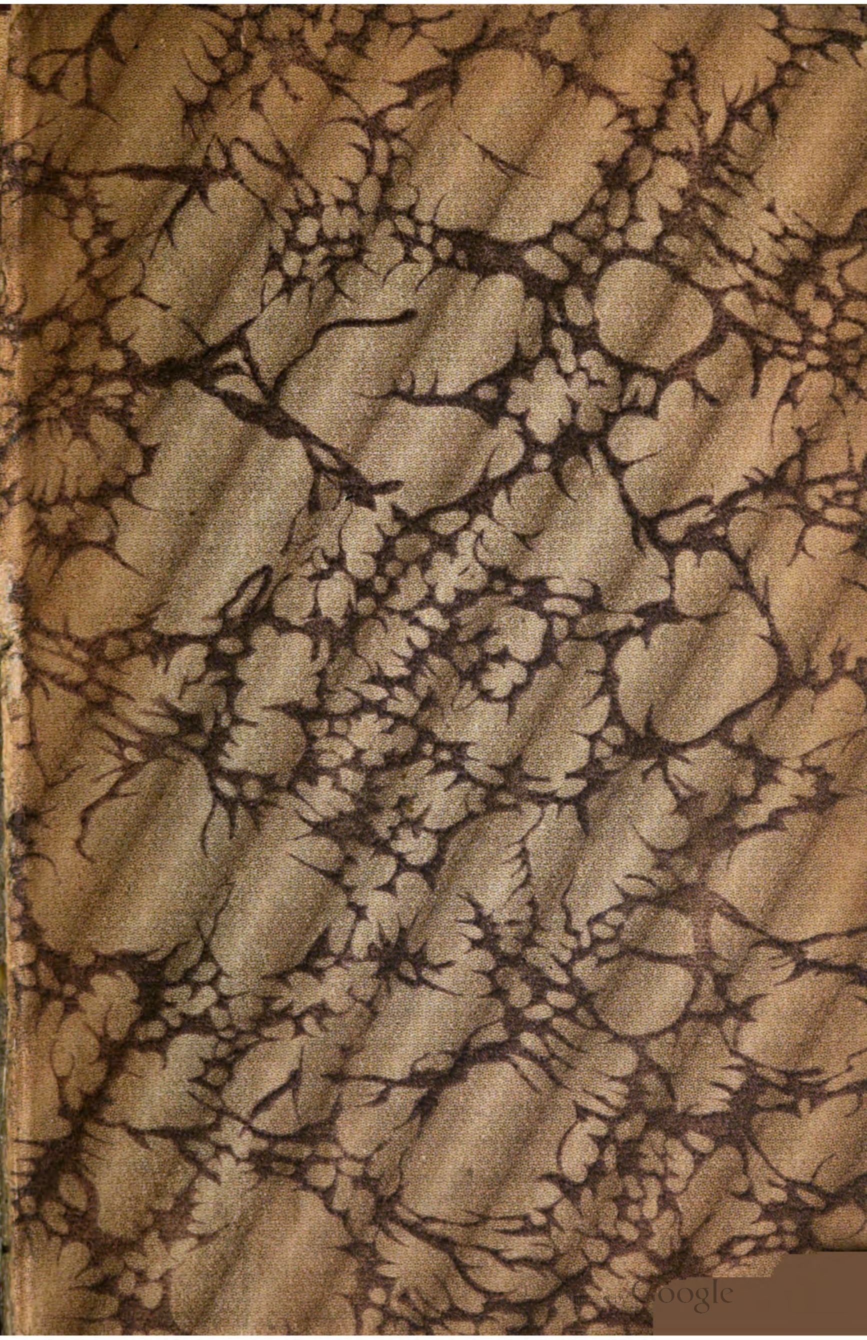



SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
LVX
FIAT
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS



Régis MICHAUD

MYSTIQUES ET RÉALISTES ANGLO-SAXONS

d'Emerson à Bernard Shaw

Ouvrage couronné par l'Académie française



LIBRAIRIE ARMAND COLIN

103, Boulevard Saint-Michel, PARIS

RÉGIS MICHAUD

MYSTIQUES ET RÉALISTES ANGLO-SAXONS

d'Emerson à Bernard Shaw

EMERSON — WALTER PATER
WALT WHITMAN — HENRY JAMES
MARK TWAIN
JACK LONDON — UPTON SINCLAIR
Mrs WHARTON — BERNARD SHAW

LIBRAIRIE ARMAND COLIN
103, Boulevard Saint-Michel, PARIS
1918

MYSTIQUES ET RÉALISTES ANGLO-SAXONS

I

UNE ALLIANCE INTELLECTUELLE
EMERSON ET MONTAIGNE

I

Il a été d'usage et presque de mode dans ces dernières années de faire hommage à la pensée allemande, à Kant, à Fichte, à Schelling et à Hegel, des idées principales développées par les Transcendentalistes américains. C'était toute une province de la littérature américaine, et la plus riche, que l'Allemagne s'annexait, et les scholars semblaient disposés à la lui abandonner sans bataille. A les en croire, l'idéalisme américain, dont on trouve l'expression la plus haute dans les *Essais* d'Emerson, le transcendentalisme des Channing, des Alcott, des Margaret Fuller et des Thoreau, serait allemand à sa source. La théorie comportait une part de vérité. Comme nos romantiques, les transcendentalistes des États-Unis ne manquèrent pas de trouver, entre leur état d'âme et

l'idéalisme allemand, une singulière ressemblance. Le fameux magazine transcendental, le *Dial*, est plein de l'Allemagne, et c'est à l'Allemagne que l'âme ardente, à la curiosité encyclopédique, d'un Théodore Parker demandait son affranchissement et sa nourriture. Mais, tout en rendant à César ce qui est à César, il fallait faire la part des choses et ne point annexer les gens malgré eux. Dans quelle mesure les transcendentalistes de Boston s'approprièrent-ils l'idéologie allemande? Allèrent-ils directement aux sources? Que retenait-on en Amérique de la philosophie d'outre-Rhin? C'était tout un procès à reviser. Grâce à des travaux récents entrepris en toute impartialité, nous pouvons répondre aujourd'hui [1].

L'idéologie allemande outre-mer est d'importation anglaise et française. C'est par l'intermédiaire de Coleridge et de Carlyle, mais aussi par celui de Cousin et de Jouffroy, que s'est établi le contact. Et que de fois en voulant s'abreuver de spiritualisme germanique, frappés par la clarté avec laquelle nos Éclectiques savaient décanter le brouillard allemand, les penseurs américains s'empressèrent-ils de sacrifier le philosophe allemand à son interprète français!

*
* *

Le cas d'Emerson est à ce point de vue typique. Éclectique et amateur de belles synthèses d'idées, il

1. Cf. *Du Transcendentalisme considéré essentiellement dans sa définition et ses origines françaises*, par William Girard. *University of California Publications in Modern Philology*. Vol. IV, 1916. — *American Thought from Puritanism to Pragmatism* by W. Riley. Henry Holt and Co., New York, 1915, Ch. vi. — *La philosophie française en Amérique*, Revue philosophique, novembre 1917, par le même.

prend son bien partout où il le trouve, et l'idéologie allemande, en ce qu'elle a de plus élevé, est bien loin de lui être étrangère. Tantôt admiratif, tantôt dédaigneux, selon l'esprit du moment, ce n'est jamais d'entière bonne grâce qu'Emerson se met à l'école des penseurs d'outre-Rhin. Il est trop personnel et trop Américain pour cela. Pour lui, comme pour tout ce qu'il y a de gens cultivés en Nouvelle-Angleterre, au moment où il écrit, sa culture est tout antique et française, quand elle n'est pas anglaise. Emerson voue très tôt un culte au maître de l'intuition et de la religion intérieure, Pascal, préoccupé comme lui d'accorder la pensée et le cœur, la raison et le sentiment. Il fait des *Pensées* son bréviaire. Nous pouvons l'avancer sans exagération, il n'est pas de date importante dans la carrière intellectuelle d'Emerson à laquelle on ne puisse associer un nom français. Nous le verrons en détail, à propos de Montaigne, et nous venons de le dire de Pascal. Platonicien convaincu, c'est Cousin qui facilite à Emerson l'accès du platonisme. C'est dans les traductions de Burnouf qu'il étudie ses chers Orientaux. C'est dans *L'Histoire comparée des Systèmes de philosophie* du lyonnais de Gerando qu'il découvre la pensée antique, comme il pouvait y découvrir la pensée allemande.

C'est un Français, Œgger[1], qui partage avec Gœthe l'honneur d'aider Emerson à découvrir son symbolisme de la Nature. C'est un Français illustre,

1. Guillaume-Gaspard Lencroy Œgger, professeur de philosophie et vicaire à Notre-Dame de Paris, auteur du *Vrai Messie ou l'Ancien et le Nouveau Testament examinés selon les Principes du langage de la Nature*. — Emerson lui emprunte de copieux extraits. (Cf. *Journal*, III, 505-512.)

le fils du roi de Naples, Achille Murat, qui, à la veille d'une crise religieuse importante, propose à Emerson une méthode originale pour arriver au discernement de la vérité[1]. Ainsi la culture d'Emerson est française autant qu'antique. Il n'y avait qu'un Allemand qui fût cher à Emerson au point où lui seront chers les Français, c'était Gœthe, mais avec combien de réserves ! Si, au cours de ses deux voyages en Europe, Emerson qui parcourt l'Angleterre, la France et l'Italie, ne songe pas à se rendre en Allemagne, il nous en donne lui-même la raison : Gœthe était mort, l'Allemagne ne l'intéressait plus[2].

De la bibliothèque de son père, théologien et parfait humaniste, Emerson héritait, entre autres livres, deux ouvrages français : Pascal et Montaigne. Pascal, Emerson le cite et le vante. Il reconnaît son bien dans les *Pensées*. La reconstitution du texte

1. Cf. notre *Autobiographie d'Emerson*, vol. I, p. 104 et 105, n. 1 (Librairie A. Colin).

2. C'est au Jardin des Plantes à Paris, en 1833, qu'Emerson sent s'éveiller sa curiosité scientifique. C'est un Français et un Breton, Barchou de Penhoen, le même à qui Balzac dédie *Gobseck*, qui initie Emerson à l'histoire de la philosophie allemande. *L'Histoire de la philosophie allemande* (1836) de Penhoen est dans la Bibliothèque d'Emerson (Cf. *Journal*, VI, 143). L'influence de Rousseau est très sensible dans les théories d'Emerson sur l'éducation et la société. De même, Emerson a fait sienne la définition fameuse des lois de Montesquieu. A la fin de sa carrière, Emerson se complaira à la lecture des *Lundis* de Sainte-Beuve. Un simple coup d'œil jeté sur l'Index du *Journal* nous montre combien familières étaient pour Emerson notre littérature et notre histoire. Très souvent il cite nos auteurs, et en français. Nous avons relevé dans le *Journal* environ cinquante noms français. Moralistes, critiques, philosophes et savants viennent en première ligne. Puis les orateurs, les historiens, enfin les poètes et les romanciers. Il n'y a que les Anciens et les grands noms de l'histoire et de la littérature anglaises qui reviennent avec autant de complaisance sous la plume d'Emerson.

authentique et intégral des *Pensées* sera, selon lui, une des découvertes capitales du XIXe siècle (*J.*, X, 29). Mais, de toutes les amitiés françaises chères à Emerson, c'est celle de Montaigne qui l'emporte. La preuve en était déjà dans le titre de leur livre principal à tous deux, qu'ils ont en commun, les *Essais*, et dans la place faite à Montaigne parmi les *Hommes représentatifs*. Le *Journal* d'Emerson récemment publié nous permet de suivre, tout au long et en détail, l'histoire de cette alliance intellectuelle entre le penseur américain et le moraliste français.

*
* *

La rencontre d'Emerson avec Montaigne remonte haut. Emerson nous raconte comment, ayant reçu de son père un volume dépareillé de la traduction anglaise des *Essais* par Cotton, il lit Montaigne au sortir de l'Université (1821) et se procure les autres volumes. Le livre de Montaigne le remplit de plaisir et d'admiration. Il semble à Emerson qu'il a écrit lui-même les *Essais* de Montaigne « en quelque existence antérieure », tant il y trouve l'expression sincère de ses propres pensées et expériences (IV, 162). Emerson classe dès lors les *Essais* de Montaigne parmi les livres qui marquent une étape du progrès humain et qui incarnent la sagesse de leur époque (*J.*, I, 392), ces livres « qui nous procurent des distractions de l'ordre le plus élevé et qui sont en même temps les plus riches en pensées » (*J.*, II, 20-21).

De 1826 à 1831, éclipse partielle du nom de Montaigne dans le *Journal* d'Emerson. L'époque n'est plus pour Emerson au scepticisme. Emerson est un

homme d'église, et Montaigne n'est guère le manuel d'un étudiant en théologie. Mais, si le nom est absent, l'influence reste[1]. On sait quel étudiant en théologie fut Emerson. A peine quelques mois de scolarité suivie à Cambridge, et bientôt des doutes, compliqués d'un état de santé précaire qui oblige Emerson à émigrer en Floride. On connaît le verdict, rigoureux mais juste, qu'Emerson prononce sur lui-même au lendemain du jour où il a été « approuvé » prédicateur : « Si ces Messieurs du synode m'avaient bien examiné, ils ne m'auraient pas autorisé à prêcher. »

Cette période sceptique et souffrante de la vie d'Emerson est bien dans le ton de Montaigne. Nous reconnaîtrions volontiers l'influence de Montaigne dans le besoin de confession qu'éprouve alors Emerson, son besoin de se raconter, et de se raconter en toute franchise. Il y a un écho de Montaigne dans tel plan d'autobiographie que se trace Emerson (Janvier 1825, *J.*, II, 40). Il veut intéresser le lecteur imaginaire pour qui il tient son *Journal* à « ses amis, ses habitudes, sa destinée sur terre ». « Dépris des grandeurs extérieures, indifférent à la majesté, une voix solennelle (*lui*) commande la retraite. Emerson tourne ses ambitions au dedans. Son rêve est d'être un « libérateur de l'intelligence », comme le fils de Sophronisque le tailleur de pierres et de la sage-femme son épouse Socrate. De même, Emerson fait l'éloge de la vraie solitude, non « la solitude de

1. Même à cette époque, d'ailleurs, le nom de Montaigne n'est pas tout à fait absent du *Journal* d'Emerson. Emerson prend à Montaigne un mot sur la vertu de Brutus (*J.*, II, 227), et ce qu'il dit de Montaigne : « Je lis en Montaigne, Caïus, des choses que vous n'y sauriez lire... » (*J.*, II, 251) est une réminiscence du chapitre des *Essais* sur l'Institution des enfants.

lieu », mais « la solitude d'âme dont le prix pour nous est incomparable », la solitude qui favorise « l'étude, la méditation, la préférence donnée aux choses de la morale, de l'intelligence sur l'appétit pour les choses du dehors ».

A cette époque aussi, Emerson cultive une parfaite franchise, au cours de ses nombreux examens de conscience. C'est ainsi qu'à la veille de son départ pour l'École de théologie Emerson fait à son lecteur imaginaire, et non sans complaisance, l'aveu de son ignorance, ignorance renseignée à la Montaigne et qu'il est heureux d'avoir sondée. Il découvre avec la même sincérité sa paresse et professe pour la vanité des sciences en particulier et des hommes en général un scepticisme digne de l'Ecclésiaste, s'il ne l'était surtout de Montaigne[1].

* * *

Nous lisons dans le *Journal* pour 1826 (*J.*, II, 114-5) : « Deux sortes d'hommes : 1) ceux qui dans la vie se contentent de regarder le grand spectacle autour d'eux, et 2) ceux qui se piquent au jeu et s'y donnent. » Ecoutons Montaigne (I, 15) : « Notre vie, disait Pythagoras, retire à la grande et populeuse assemblée des jeux olympiques : les uns exercent le corps pour en acquérir la gloire des jeux... il en est, et qui ne sont pas les pires, lesquels n'y cherchent

1. Il ne connaît pas encore les inscriptions de la Tour des Essais. Son ami John Sterling les lui révélera en 1837 dans un article de la *Westminster Review*. Noter d'ailleurs qu'à cette époque Montaigne n'est pas le seul professeur de doute d'Emerson. Il lit également les *Essais* de Hume (*J.*, II, 77, 1826).

aucun fruit que regarder comment et pourquoi chaque chose se fait, et être spectateurs de la vie des autres hommes pour juger et régler la leur. » Conseil final d'ailleurs qu'Emerson, individualiste jaloux, se garderait bien d'accepter. Ce qu'Emerson cherche en ses surhommes, c'est bien moins eux que lui-même et il n'a de règle que soi.

Cette profession de foi, ce parti pris de détachement intellectuel sous le vocable de Montaigne qu'Emerson va confirmer à plusieurs reprises, est significatif. Ce détachement intellectuel, ce penchant à tout regarder de l'angle de l'intelligence, est familier à Emerson. Il constitue un scepticisme supérieur et transcendant, scepticisme, dira Emerson, de *considération* plus que de doute, et source de la gaie science émersonienne. C'est ce détachement intellectuel encore, ce parti pris du contemplateur, qu'Emerson célébrera dans ses surhommes : Platon, Shakespeare, Swedenborg, Montaigne lui-même. Dès l'époque où nous nous trouvons, Emerson voit les grands hommes sous cet angle et nous vante « ces citoyens du monde qui pensent que la destinée de l'esprit consiste à être spectateur de tout, à enquêter sur tout et dont la philosophie est à l'égard des autres philosophies dans le même rapport que l'astronomie envers les sciences, prenant position au centre et, de cet observatoire, lançant des regards souverains jusqu'à la circonférence des choses » (*J.*, II, 277).

Cela, c'est bien l'attitude favorite d'Emerson et qu'il adopte sous le couvert de Montaigne, à une époque où il aurait plus d'une raison pratique pour prendre parti et lui aussi se piquer au jeu : « Drôle

de vie! La seule disposition qui lui convienne semble être un calme étonnement. D'autres rient, pleurent, vendent ou font des prosélytes. Moi, j'admire » (*J.*, II, 111, 1826). — Il écrira encore, un peu plus tard (10 septembre 1826, *J.*, II, 116), à l'époque même où il insère dans son *Journal* la classification des hommes en contemplateurs et en acteurs, selon Montaigne : « Quelles que soient les théories, c'est mon humeur à moi de rester à spéculer, philosophe courtois, doux et calme, en présence des petits ou majestueux esprits, sans mépris pour ceux qui rampent et, comme disent les Stoïciens, sans avoir peur des dieux. » Emerson est bien alors un Stoïcien classique, à l'école de Montaigne.

*
* *

Un autre problème préoccupe à cette époque Emerson étudiant en théologie et pasteur unitaire. C'est le problème de la vertu naturelle et de la morale païenne. Emerson pose ce problème dans la lettre d'esprit tout antique qu'il dédie à Platon en 1824, pour le défendre contre les théologiens, et il le résout à l'avantage de la morale naturelle. Souvenons-nous qu'il est l'auteur de deux dissertations de collège, l'une sur Socrate et l'autre sur l'état de la philosophie morale, où d'ailleurs, orateur officiel, il malmène assez rudement les païens au profit de la morale chrétienne. C'est Socrate (et Socrate à travers Montaigne, nous le verrons) qu'Emerson choisit comme modèle de l'homme bon par nature et du païen vertueux. Sur ce sujet, Montaigne aussi va lui servir d'exemple. Emerson nous a laissé le récit de la visite

qu'il fit en 1833 à la tombe portant le nom d'Auguste Collignon, au Père La Chaise. Il y relève une inscription rendant hommage à Montaigne professeur de vertu (IV, 162). Dans son *Journal* de 1835, deux ans plus tard, au moment de la grande intimité avec Montaigne [1], Emerson écrit (*J.*, III, 538) : « Je me suis délecté en Montaigne hier. De tout mon cœur j'embrasse ce grand sans-pudeur. Il aiguillonne et excite en moi le sens de la vertu, le fond païen primitif, veux-je dire, car il est sans grâce. Mais son panégyrique de Caton et de Socrate, dans l'essai sur la cruauté, remonte pour nous le ressort détendu et rend la vertu possible sans discipline chrétienne, ou plutôt il fait honte au christianisme de sa servilité et le rappelle à l'honneur [2].... »

L'incarnation vivante du doute et de l'honnêteté naturelle selon Montaigne et Socrate au cours des années de doute, Emerson le trouva, lors de sa convalescence en Floride, dans la personne d'Achille Murat, « sceptique intrépide », « Sadducéen à l'âme noble et à la vertu sublime », cet être jusque-là « purement imaginaire » pour Emerson théologien, « un athée convaincu » et honnête homme. Montaigne sûrement avait préparé Emerson à tirer tout son fruit d'une rencontre dont l'influence fut durable.

1. Qui est aussi l'époque de la production littéraire.

2. Voir également *J.*, II, 227, 1828, Montaigne et la vertu de Brutus. Et le passage du panégyrique de Charles Emerson où Emerson fait sienne la philosophie de Montaigne sur la vertu naturelle (*J.*, IV, 40).

*
* *

Nous sommes en 1831. Emerson pasteur de la Deuxième Église à Boston va traverser une nouvelle crise de doute, aboutissant cette fois à une rupture amicale mais décisive avec l'Église unitaire. Ce n'est pas une crise de religiosité romantique qu'Emerson traverse. Rien qui ressemble de près ni de loin, dans le cas d'Emerson, à la fameuse nuit de Jouffroy. C'est une crise de pure raison et de sincérité intransigeante au cours de laquelle, faisant sa religion unique de la franchise envers soi-même, Emerson s'éloigne d'un corps religieux dont il ne peut pas accepter les dogmes, si larges soient-ils. Être vrai, envers soi et les autres, *to be genuine*, voilà la devise d'Emerson à ce moment-là. Professeur de franchise, de claire connaissance de soi-même, c'est Montaigne qui rentre une fois de plus et très intimement dans la vie de pensée d'Emerson. De 1831 à 1841, de la crise jusqu'à la publication des *Essays*, Montaigne est dans le *Journal* chaque année régulièrement évoqué et célébré en quelque attribut de sa sagesse : franchise, sincérité surtout, précisément à l'époque où Emerson fait sa devise de cette vertu. Il n'est rien sur quoi Emerson insiste autant, confondant dès lors l'éloge du style avec l'éloge de l'homme : « J'aime Montaigne. Ce n'est pas un philosophe de salon, un efféminé élaborant des idées prises à un cours du soir ou à un débat de jeunes gens. Il dit rondement ce qu'il a vu ou pensé... La vigueur de ses sentiments, la générosité de ses jugements, sa franchise sans peur et sans compromis, voilà ce que j'accueille à

bras ouverts. Cela est fort et savoureux comme la fougère odorante. Henri VIII aimait voir un homme et cela transporte de rencontrer, de temps à autre, une vraie plante saxonne, un homme rude et vertueux, qui connaît les livres, mais leur assigne leur juste place dans l'esprit, au-dessous de la raison... » (*J.*, II, 440, 1832). L'heure des décisions suprêmes a sonné, l'heure de la complète franchise. Emerson aux oreilles de qui, et il emprunte pour le dire un mot de Montaigne, « les noms des grands ont retenti dès l'enfance » et pour qui le culte des « Représentants » est pratique, Emerson, ami de la sincérité, se cherche des guides spirituels : Gœthe, George Fox, Swedenborg, Washington (*J.*, II, 506). Montaigne est une fois de plus présent. Emerson lui prend une longue citation (*J.*, III, 12). C'est l'exemple de la franchise de Socrate, une fois de plus son modèle : « Révérez l'homme et non Platon ni César. Partout où se trouve du bon sens, de la réflexion, du courage, honorez-le.... » Socrate, dit Montaigne, « fait mouvoir son âme d'un mouvement naturel et commun... Ainsi dit un paysan, ainsi dit une femme... Il a fait grand'faveur à l'humaine nature de montrer combien elle peut d'elle-même... » (*J.*, II, 507).

De même, Emerson pratique le « connais-toi » à l'école de ses deux maîtres, et la devise de Socrate, si chère à Montaigne, fait le titre du beau poème où Emerson, résumant la portée du conflit, célèbre l'indépendance foncière de son moi profond qu'il appelle l'âme (*J.*, II, 395). L'expérience de toute cette période, Emerson la chante dans les vers suivants :

I will not live out of me,
I will not see with other's eyes...
And books and priests, and worlds I less esteem.
Who says the heart's a blind guide? It is not...
From God it came. It is the deity (*J.*, II, 518) [1].

En quoi disant, d'ailleurs, Emerson passe délibérément du domaine de l'intelligence à celui des affections et du sentiment.

*
* *

C'est ce passage de la froide raison au sentiment qui pour Emerson caractérise les temps nouveaux. Il le trouve symbolisé dans l'antinomie kantienne entre la raison pure et pratique, l'entendement et la raison, *understanding and reason*, dont Coleridge lui donnait la formule. En religion, en art, en littérature et en politique, c'est le point de vue de la Raison intuitive qu'Emerson va défendre contre les rationalistes utilitaires. C'est à la faveur de cette distinction qu'il va demander des réformes, appuyer les revendications de ses contemporains et formuler les aspirations nouvelles. De là les deux manifestes célèbres qu'il lance coup sur coup et dans lesquels il jette le défi du mystique aux courtes vues de son époque [2]. Or, le nom de Montaigne est une fois de plus associé à ces controverses au cours desquelles va se définir l'idéal transcendentaliste américain.

1. « Hors de moi je ne veux pas vivre, — Point ne veux voir par l'œil d'autrui... — Livres, prêtres, univers, pour vous je perds l'estime. — Qui dit le cœur un guide aveugle? Non... Venu de Dieu, le cœur est Dieu lui-même. »
2. *Adresse à la Faculté de Théologie. L'Éthique des Lettres* (1838).

Opposant, dans son Adresse à la Faculté de Théologie de Cambridge en 1838, la religion intuitive des Transcendentalistes au froid rationalisme unitairien, Emerson soutient « qu'il n'est pas de doctrine de la Raison (synonyme pour lui de l'intuition) que puisse enseigner l'entendement ». Il reprend à ce propos un passage du *Journal* de 1835 où il s'appropriait manifestement l'esprit de Montaigne. Parlant de l'erreur de ceux qui, suivant l'exemple des premiers philosophes, « prétendent combattre pour la Raison avec les armes de l'entendement », Emerson leur oppose Montaigne : « Toutes ces polémiques, syllogisme et définitions sont autant de papier gaspillé et Montaigne est à peu près le seul qui n'ait pas perdu ce fait de vue. » (*J.*, III, 500).

Non point qu'Emerson prétende faire un intuitif absolu de Montaigne, mais il est des degrés dans la connaissance intuitive et si Montaigne n'est pas, à la lettre, un mystique, il est encore moins un pur dialecticien. Emerson reconnaît une fois de plus sa propre pensée et sa méthode en Montaigne ennemi du syllogisme. Il sent très bien que les oracles de Montaigne, ces phrases si pleines, frappantes et imagées des *Essais*, tirent leur évidence et leur force non point du raisonnement, mais de l'expérience intime. Lisant Cousin qui représente à ses yeux la pensée systématique, Emerson avoue avec humour que « la philosophie n'empêche pas absolument les gens de penser », mais à tous les Éclectiques il préfère le seul Montaigne : « Une pensée profonde classifie toutes choses. Une pensée profonde soulèvera l'Olympe. » (J., IV, 404-405)[1].

1. Emerson reprendra ce passage du *Journal* dans sa deuxième

Ainsi à partir de 1832, — et surtout pendant la période qui s'étend du renoncement d'Emerson au dogmatisme unitaire jusqu'à la publication des *Essays* en 1841, — Montaigne est dans le *Journal* d'Emerson régulièrement évoqué et célébré en quelque attribut de sa sagesse ou de son style. Fond et forme, Emerson trouve son bien en Montaigne. Un peu plus espacés après les *Essais*, — et n'est-ce pas une preuve de plus qu'Emerson vient de lire Montaigne surtout en vue de son grand livre? — les rappels à Montaigne n'en seront pas moins nombreux jusqu'à la fin du *Journal*; non seulement des renvois et des citations comme on en trouve dans les œuvres générales, mais d'importantes notes constituant autant d'esquisses d'un portrait ressemblant et complaisamment dessiné de Montaigne. De 1820 à 1873, le nom de Montaigne reviendra périodiquement et annuellement dans le *Journal* d'Emerson[1].

II

Quel put être le fruit de cette longue intimité d'Emerson avec Montaigne? Ayant passé sa vie dans le commerce de l'auteur des *Essais*, dans quelle mesure Emerson en a-t-il « utilisé » la sagesse? Quel

adresse sur l'*Éthique des Lettres* prononcée quelques jours après le Discours de Cambridge, toujours pour affirmer le caractère sacré de nos intuitions (*Œuvres*, I, 172).

1. A en croire une note de ses éditeurs (IV, 295), Emerson aurait repris en 1873 la phrase dans laquelle il nous disait, dès 1825, l'importance capitale pour lui du livre de Montaigne. Ainsi, à la fin de sa carrière, Emerson n'aurait rien trouvé à changer à son verdict sur Montaigne. Les *Essais* de Montaigne sont toujours pour Emerson le livre capital.

est le sens exact de son dire : « Nul livre... n'eut jamais pour moi l'importance de celui-là »? Quelle est la dette précise d'Emerson envers Montaigne?

Avant de répondre il faut nous souvenir qu'Emerson est à la fois le plus original et le plus impersonnel des penseurs : original à cause de son individualisme intransigeant, curieux uniquement d'une sagesse de première main, mais impersonnel aussi avec sa théorie de la Surâme, de la sagesse unique, de l'Univers physique et spirituel donné une fois pour toutes, en sorte que les découvertes de pensée ne sont que des réminiscences, et cette autre doctrine, que les idées indépendantes de leur nature ne sont pas à demeure, mais seulement de passage en chaque homme (IV, I). Tel est bien le sens du mot sur Montaigne, qu'Emerson lit pour la première fois. En platonicien fidèle à la théorie de la réminiscence, il lui semble avoir écrit lui-même le livre *dans une existence antérieure*. De là encore, la façon qu'il a de s'excuser, quand il lui arrive de mouler de trop près sa propre pensée sur son modèle et de s'en apercevoir après coup : « Si Montaigne ne l'avait pas dit, *je l'aurais trouvé moi-même.* »

Les théories fondamentales des *Essais* d'Emerson, il faut en chercher l'origine en Emerson lui-même. Sur l'amitié, l'éducation, les livres, l'histoire, les héros, Emerson ne fait qu'appliquer ses théories transcendantes. Individualiste absolu encore une fois, qui tient tout comme donné et inné dans l'âme, Emerson déduit de ce point de vue supérieur sa théorie de l'amitié par pure condescendance et de la sympathie à cloisons étanches, l'idée de l'éducation nulle quand elle ne se propose pas de révéler l'âme à

elle-même, l'idée des livres considérés plutôt comme des stimulants que des oracles. Tout cela, Emerson l'aurait trouvé sans Montaigne, ce sont des corollaires de sa métaphysique. Mais reste qu'Emerson a lu Montaigne avec l'intérêt qu'il nous a dit, et en le lisant il l'a cité, il l'a annoté pour nous, en marge de sa traduction de Cotton, nous invitant par là à établir la comparaison aux points où la pensée de Montaigne rencontre la sienne.

Le Titre des Essais.

La première mention directe que nous trouvions dans le *Journal* d'Emerson de son grand livre de 1841, les *Essais*, se rencontre sous le patronage de Montaigne. Si Montaigne ne donne pas à Emerson la première idée des *Essais*, — dès 1824 Emerson songe à composer un supplément aux *Essais moraux* de Pope, sinon aux *Essais* de Bacon (*J.*, II, 20-21), — du moins Montaigne pique Emerson d'émulation[1]. Nous lisons à la date du 14 mai 1835 : « A quand tes corrections à Montaigne? Quand suivras-tu les conseils de la Nature? *Où sont tes Essais?* » (*J.*, III, 480). Si Emerson veut imiter Montaigne et composer lui aussi ses Essais, c'est donc en partie pour corriger Montaigne, et nous n'en sommes pas surpris, s'il est vrai qu'Emerson se meut déjà en pleine transcendance. Emerson est contre Montaigne le poète de la certitude morale, et ce mot de morale il l'entend dès lors dans un sens assez différent du sens classique où

1. Et déjà, dans le passage cité, il estime Montaigne plus que Pope.

le reçoit Montaigne : morale d'Emerson tout intuitive et de Montaigne plutôt rationnelle. De Montaigne, de Montaigne sceptique surtout, nous verrons en outre qu'Emerson se garde de tout accepter[1].

Emerson, Montaigne et l'Amitié.

On connaît la philosophie de l'amitié selon Emerson, l'amitié fondée sur une admiration réciproque mais respectueuse et sur la sympathie à distance, le meilleur du commerce amical consistant en l'absolue indépendance que l'ami laisse à l'ami. Montaigne est plus expansif, mais n'en célèbre pas moins, lui aussi, l'amitié par absence. Sur la feuille de garde de son Cotton, Emerson a soigneusement noté le chapitre IX du livre III de Montaigne. C'est là un de ces renvois accoutumés à la feuille de garde de ses auteurs favoris, Platon, Plutarque, Gœthe, en qui il aime à se reconnaître. Emerson, d'un coup de crayon, indique que la rencontre vient d'avoir lieu et que, sur tel point capital qu'il n'oubliera pas, il vient de retrouver sa pensée en celle de son auteur favori[2]. Relisons ce chapitre de Montaigne et nous y trouve-

1. Emerson nous indique dès 1835 le but qu'il se propose dans les *Essais*. Il va prêcher, entre autres choses, l'évangile de la sincérité : « l'excellence transcendante du vrai dans le caractère, le discours, les choses ». On voit combien ce programme est dans l'esprit de Montaigne (*J.*, III, 480).

2. Nous utilisons ici et dans toute cette étude les renvois d'Emerson au feuillet de garde de son Montaigne, qu'il lit dans la traduction anglaise de Cotton (3 vol., London, 1693). Nous n'avons rien trouvé jusqu'ici qui indique qu'Emerson ait utilisé l'édition française des *Essais*. Emerson estimait fort Cotton et il le cite comme modèle de style (*J.*, X, 320).

rons la doctrine essentielle qui fait le fond de l'essai sur *L'Amitié* : « Vous trouverez que vous êtes lors plus absent de votre ami, écrit Montaigne, quand il vous est présent... En la vraie amitié de laquelle je suis expert, je me donne à mon ami plus que je ne le tire à moi... si l'absence lui est plaisante ou utile, elle m'est bien plus douce que sa présence... J'ai tiré autrefois usage de notre éloignement et commodité : nous remplissions mieux et étendions la possession de la vie, en nous séparant... la séparation du lieu rendait la conjonction de nos volontés plus riche. Cette faim insatiable de la présence corporelle accuse un peu la faiblesse en la jouissance des âmes. »

*
* *

L'Essai d'Emerson sur *L'Amitié* est bien dans le ton de celui de Montaigne. Pour Emerson, l'amitié est un idéal à peu près inaccessible. Emerson nous met au défi de trouver un ami à notre mesure. Appliquée à l'amitié, la doctrine de l'universelle illusion le désespère. Au lieu de caprices éphémères à flatter, serait-il possible de nous lier par des relations permanentes ? Emerson en doute, et il est bien près de déclarer l'amitié impossible pour n'en faire qu'un « délicieux tourment ». De là cette lettre ironique d'un ami à son ami, avec sa conclusion sceptique : « A toi pour toujours ! ou pour jamais ! »

Faute de mieux, Emerson en revient au commerce amical respectueux et indépendant prôné par Montaigne, une amitié dans laquelle les deux amis confient volontiers à l'absence le soin de perpétuer leur union : « Nos amitiés, écrit Emerson, font une

fin prompte et piteuse, fondées qu'elles sont sur le vin et les songes... Ce n'est pas religieusement que nous entreprenons notre ami, mais d'une passion adultère qui voudrait nous l'approprier... Presque tous les hommes s'abaissent à la rencontre... C'est un désappointement perpétuel, même pour les vertueux et les doués... Nos facultés nous jouent et l'un et l'autre partis sont soulagés par la solitude[1] » (II, 198-199). Telle sera bien pour Emerson la pratique de l'amitié. Courtois et dévoué, il n'en mettra pas moins au-dessus de tout le soin jaloux de ce qu'il nomme sa « solitude d'âme ». Même les plus chers de ses disciples, Margaret Fuller et Thoreau, ne pénétreront jamais tout à fait dans son intimité. Dans cette petite ville de Concord, les plus illustres des Transcendantaux se réuniront autour de lui, mais chacun gardera son indépendance. Emerson sera l'âme et le pivot du cercle, mais comme le soleil au centre de son système, par rayonnement et de très haut[2].

1. Nous traduisons à dessein dans le ton de Montaigne. L'exercice est aisé et montre combien Emerson s'est assimilé l'esprit et jusqu'au style de notre moraliste. — Ce n'est sans doute point simple hasard non plus si, utilisant dans l'essai sur *L'Amitié* quelques lignes d'une lettre à Margaret Fuller dans laquelle il discutait la possibilité d'une amitié idéale, Emerson introduit le nom de Montaigne : « Mon vieux bavard de Montaigne revient en honneur, je le vois, à notre époque guindée et cérémonieuse. Qui l'eût cru? » (Comp. *Journal*, V, 85, et II, 198-199).

2. C'est ce qui faisait dire au poète-naturaliste Thoreau, disciple de prédilection et longtemps commensal d'Emerson, en parlant des Transcendantalistes de Concord et de lui-même : « Nous communiquons entre nous comme les tanières des renards, dans le silence et l'obscurité, sous la terre » (*Œuvres* de Thoreau. Walden Edition, VI, 57). Et Thoreau voyait dans le

*
* *

La philosophie de l'amitié selon Montaigne est familière à Emerson jusqu'en ses moindres nuances. Il connaît un autre chapitre de Montaigne (I, 27) qu'il utilise également dans ses considérations sur l'amitié. C'est bien Montaigne qu'Emerson cite (II, 204) et qui est son autorité d'après Cotton : « J'honore le plus ceux que j'honore le moins... et m'offre maigrement et fièrement à ceux à qui je me suis le plus donné. » Même recours à Montaigne, un peu plus loin, au sujet de l'amitié « indivise » et qui ne saurait subsister en sa perfection entre plus de deux personnes, « comme en témoignent ceux qui sont le mieux versés dans la chaude histoire du cœur » (II, 206).

Emerson connaît l'immortelle amitié de Montaigne et de La Boétie. Elle lui inspire un poème intitulé *Étienne de la Boèce* (IX, 82). Emerson y célèbre une fois de plus l'amitié libre et philosophique dont il a donné la théorie dans son essai sur *L'Amitié*. Il célèbre ce genre d'amitié qui, au lieu d'asservir deux hommes sans les rendre meilleurs, les unit tous les deux dans la communion de l'âme universelle. Emerson insinue également que l'amitié idéale est celle dans laquelle la personnalité de l'un des amis sait, au besoin, faire sentir à l'autre son ascendant[1].

groupe transcendental une troupe d'élite, mais dont les membres ne savaient pas tirer les uns des autres la moitié du profit qu'ils pourraient (*ibid.*, 93-94).

1. Voir également IX, 429, où, en marge d'une référence à Montaigne, Emerson inscrit cette maxime sur l'amitié : « Leur faire écho (à vos amis), c'est vous apercevoir bien vite de votre dénue-

C'est sa religion de l'amitié et le souvenir de la Boétie et de Montaigne qui inspirent visiblement le panégyrique tout classique qu'Emerson compose en l'honneur de son frère Charles, lors de la mort de ce cadet tant aimé et génial (*J.*, IV, 39). En mots sentencieux et profonds, qui rappellent ceux dont se servait Montaigne pour célébrer la Boétie, avec un stoïcisme tout antique, Emerson vante ce frère dont les vertus « étaient pareilles aux victoires de Timoléon et d'Horace, tant elles étaient faciles et naturelles », amitié idéale de deux frères si bien unis *qu'il eût été impossible à chacun d'eux de dire :* « *Ceci est ma pensée*, *cela est la vôtre* ».

Ainsi s'entendent Emerson et Montaigne sur cette philosophie de l'amitié, fondement de tout humanisme, mais pour Emerson bien moins commerce effectif qu'hypothèse transcendante sur les affinités possibles entre ceux qui habitent la même sphère d'idées [1].

La pédagogie.

Emerson revient à Montaigne en 1825, au moment où il pouvait éprouver le besoin le plus grand de se faire une philosophie de l'éducation. Emerson est directeur d'école, maître sans enthousiasme, mais dont probablement les premières réflexions pédagogiques datent de cette époque d'intimité avec les

ment à leur égard. Ils venaient vers vous pour quelque chose de nouveau. Un homme aime un homme. »

1. On trouverait, semble-t-il, le type le plus parfait de l'amitié philosophique selon Emerson dans l'amitié de Renan pour sa sœur Henriette.

Essais de Montaigne. Il exprimera ses vues sur le sujet dans un essai sur *L'Éducation* (*Œuvres*, X). Nous y retrouverons, élargies et approfondies, les vues bien connues de Montaigne. Pour Emerson, « l'éducation doit être aussi large que l'homme ». Elle doit être aussi vaste que la vie (*coextensive to life*). Nécessité d'un enseignement individuel, d'une éducation moins verbale que réaliste et pratique. Formation du jugement plus que de la mémoire. Préparation de l'homme et non du spécialiste. Besoin de dresser le corps et les sens aussi bien que l'esprit. Respect entier de la libre initiative du disciple. Recours à la Nature et à l'expérience comme aux maîtres par excellence. Et pour règles de détails : critique des collèges, du grec et du latin, plaidoyer en faveur des sports, nécessité des voyages, des langues, règles de la conversation... Il n'est pas un article du programme d'Emerson que n'acceptât Montaigne. « Un agréable développement des facultés dans leur ordre respectif », voilà selon Emerson l'éducation idéale (XII, 124). Emerson parle en métaphysicien autant qu'en moraliste et remplace la notion de la raison classique par l'idée de l'âme intuitive : « *Éduquer*, définit Emerson, *c'est produire l'âme au dehors* ». Emerson s'approprie l'essentiel de Montaigne en l'approfondissant[1].

1. Les réminiscences du programme encyclopédique et athlétique de Rabelais, en fait d'éducation, se retrouvent dans le *Journal* (*J.*, IX, 40). Emerson a lu Rousseau également et il recommande la lecture de l'*Émile* (*J.*, II, 27).

Les livres.

Aux livres Emerson applique son individualisme transcendant. On connaît son parti pris à ce sujet. Jaloux avant tout de sa liberté et sûr de trouver en soi toute sagesse, Emerson se tient en garde envers les livres comme envers ses amis les plus chers. Il les aime, il les garde à portée de la main, mais sans familiarité excessive. Les livres sont ce qu'il y a de meilleur au monde, ou de pire, selon l'usage (I, 89). Ils font courir au penseur le risque de l'arracher à lui-même. Ils n'ont jamais contribué au salut de personne (VII, 189). Ils n'ont qu'une valeur secondaire (XI, 507); ils peuvent inspirer (I, 89). Ce sont des stimulants aux heures d'apathie et de doute, des distractions aux moments de loisir (XI, 507). Mais il y a trop de livres et trop peu de lecteurs dignes de ce nom (*J.*, V, 18). Il faut garder à l'âme et à la raison leurs droits (XI, 508). Il ne faut pas lire pour se dispenser d'agir (II, 164). Le livre n'est rien sans le lecteur ni le lecteur sans le livre (VII, 187). Il ne faut lire de livres que les plus anciens, les plus fameux (*ibid.*, 196). Et ne lire que ce que l'on aime (*ibid.*). De tous les plaisirs, la lecture est le plus commode, le plus accessible (XI, 503). Montaigne prétend que les livres ne sont qu'un plaisir languissant, mais Emerson connaît des livres bien vivants, des livres « vigoureux et féconds » qui laissent le lecteur plus riche qu'ils ne le trouvent (VII, 197).

Emerson a lu le passage de Montaigne touchant les livres (*Essais*, III, 3) ainsi que l'Institution des Enfants. Montaigne, lui aussi, est sur ses gardes à

l'égard des livres. Il aime mieux « en embesogner son jugement que sa mémoire ». La lecture lui sert à « éveiller son discours », mais quelquefois aussi les livres sont des occupations qui « le débauchent de son étude ». Cependant Montaigne préfère le commerce des livres à celui des hommes. Il est plus facile, plus sûr. Les livres contribuent à distraire Montaigne de l'oisiveté, des fâcheux et des imaginations importunes. Il les emporte en voyage sans se soucier toujours de les ouvrir. Il est avec eux comme un avare avec son trésor et « jouit de savoir qu'il en jouira davantage[1] ». Le plaisir que lui procure les livres n'est pas sans mélange. Il a ses incommodités et il est pour l'esprit plus que pour le corps. Sur quoi, nous venons de le voir, Emerson proteste.

*
* *

Montaigne cherche dans les livres « la science qui traite de la connaissance de soi et qui l'instruise à bien mourir et à bien vivre » (I, 25). C'est-à-dire que Montaigne lit en moraliste et en psychologue. Il demande aux anciens surtout, qui lui semblent « plus pleins et plus roides », des règles de sagesse et un portrait fidèle de l'homme pour compléter le sien.

Passant des livres à la question de l'assimilation des auteurs, dans *L'Institution des enfants*, pour nous dire combien, afin d'être efficace, toute lecture doit être personnelle, Montaigne écrit cette phrase qu'Emerson relève : « J'ai lu en Tite-Live cent choses

1. Cf. *Œuvres* d'Emerson, VIII, 289 : « Montaigne voyageait avec ses livres, mais il ne les lisait pas. »

que tel n'y a pas lu. Plutarque y en a lu cent oultre ce que j'y ay su lire, et à l'aventure oultre ce que l'auteur y avait mis... » (I, 25). Dans ce passage de Montaigne, repris plus d'une fois avec complaisance, Emerson reconnaissait ce qu'il y a de plus original dans sa propre philosophie des livres, de l'histoire et des héros. Les livres selon Emerson sont l'expression de l'âme universelle qui en est le véritable auteur. Ils sont l'ouvrage de l'esprit commun à tous les hommes. « C'est la même nature qui les écrit et qui les lit » (I, 91), et c'est cette nature commune à tous que les livres nous révèlent. Voilà pourquoi nous nous reconnaissons dans les livres; ainsi s'explique le plaisir qu'ils nous procurent. Tout se passe comme si un seul et même homme les avait tous écrits (III, 232). Il nous semble parfois, à propos des plus grands, que nous les avons écrits nous-mêmes, et c'est ce qu'Emerson éprouve à propos de Montaigne (IV, 162). Mais nous n'incarnons pas à nous seuls l'âme universelle, nous n'en représentons chacun de nous qu'un aspect, et c'est cela que nous retrouvons dans les livres. Chaque lecteur y fait sa découverte. Voilà pourquoi un seul livre peut à lui seul représenter mille livres et être lu différemment par mille lecteurs. Ce que l'un y verra échappera à l'autre. De là le plaisir que nous prenons à revenir à un livre. Relire un livre, c'est à bien des égards le découvrir. L'esprit du lecteur a évolué, l'humeur n'est plus la même, le livre est nouveau pour lui (*J.*, II, 465).

Que la lecture, pour être profitable, soit personnelle. Pour bien lire, cherchons dans les livres ce qu'il y a de plus général, de plus universel, la force originale qui les a produits (III, 233. *J.*, III, 551-552).

Ne nous attachons qu'aux livres les plus fameux, ceux dont l'antiquité nous garantit la valeur et qui sont éternels comme l'esprit qu'ils représentent (VII, 194). « Il faut vingt ans pour lire un livre. » Chacun y faisant sa découverte, ce n'est que peu à peu que l'on peut dresser la carte d'un livre comme celle d'un continent (*J.*, X, 239). Un seul homme n'y suffit pas, il y faut des générations de lecteurs (*J.*, V, 18)[1].

Conclusion : nous ne trouvons dans les auteurs que ce que nous y portons nous-mêmes (*J.*, VIII, 58). Nous ne lisons bien que le livre que nous sommes capables d'écrire (II, 149). Et le paradoxe suivant : tout livre nous invite à le dépasser, nous lisons pour n'avoir plus besoin de lire. Le héros n'a plus d'intérêt pour nous, une fois que nous l'avons imité. Si[2], ayant lu Shakespeare, je deviens moi-même Shakespeare, quel besoin ai-je désormais de Shakespeare et de ses drames? (*J.*, V, 258). « Pour bien lire, il faut savoir inventer » (I, 92).

III

L'Histoire et les Héros.

On connaît la théorie de l'assimilation des auteurs selon Montaigne (et, parlant des auteurs, Montaigne a surtout en vue les historiens, qui sont « sa droite

1. On voit en quoi consistait pour Emerson le rôle de la critique. Le critique parfait, selon lui, serait une sorte de « représentant » de tous les lecteurs possibles, et des meilleurs. Le goût qu'il avait pour les *Lundis* nous porterait à croire qu'Emerson avait trouvé ce critique idéal en Sainte-Beuve.

2. Mais quel *si* !

balle ») : 1) Appropriation et pratique des auteurs. 2) Libre jugement des auteurs : voilà la philosophie de Montaigne en matière de lecture : « Il faut qu'il *emboive* leurs humeurs (le disciple), non qu'il apprenne leurs préceptes...; qu'il se les sache *approprier*... Le gain de notre étude, c'est en être devenu meilleur et plus sage... Il *pratiquera*, par le moyen des histoires, ces grandes âmes des meilleurs siècles... S'il apprend l'histoire, que ce ne soit pas pour les dates, mais *pour les mœurs*... et qu'il n'imprime pas tant à son disciple la date de la ruine de Carthage que les mœurs de Hannibal et de Scipion... Qu'il ne lui apprenne pas tant les histoires *qu'à en juger*. C'est à mon gré, entre toutes, la matière à laquelle nos esprits s'appliquent de plus diverse mesure... » (I, 25).

Telle est bien, dans son essence, la philosophie de l'histoire et des *Representative Men* selon Emerson.

La valeur de l'histoire est éminemment biographique. Le passé n'a d'importance pour nous qu'autant que nous savons l'*actualiser* et le *revivre*. Le passé n'a de valeur qu'en fonction du présent. De même, la philosophie des grands hommes (*Representative Men*) est fondée sur le principe de la possibilité pour nous du droit et aussi du devoir que nous avons de retrouver notre propre vie dans ces Représentants de l'humanité et, *vice versa*, de revivre leur vie dans la nôtre.

Telle est bien l'idée fondamentale de l'essai d'Emerson sur l'Histoire (II, 7-8) : « Que le disciple lise l'histoire *activement et non passivement; qu'il regarde sa vie comme le texte* et les *livres comme le commentaire.... Qu'il le sache : il lui est possible de vivre l'histoire entière en sa propre vie.* Qu'il trans-

pose le point de vue duquel on a accoutumé de lire l'histoire et qu'il la lise, non pas du point de vue de Rome, d'Athènes et de Londres, mais du sien. Qu'il l'affirme : *c'est lui le juge, et si l'Angleterre et l'Égypte ont quelque chose à lui dire, c'est à lui de le voir... C'est toujours à notre expérience personnelle que nous ramènent les événements capitaux de l'histoire et c'est par là que nous devons les vérifier*[1].... »

*
* *

La philosophie des *Representative Men* est fondée sur le même principe d'appropriation et d'assimilation : « C'est pour nous autant que pour leurs contemporains que Socrate, Saint-Paul, Marc-Aurèle, Luther, Michel-Ange ont vécu. Nous découvrons avec joie une stricte ressemblance entre leurs élans les plus nobles et les nôtres... c'est nous qui triomphons dans leur victoire. Nous participons à leurs actions en en prenant une intelligence complète... » (*J.*, III, 440-441).

Le dernier mot de la philosophie de l'histoire selon Emerson est le suivant, et il y arrive par une conséquence toute logique, après le renvoi en dernier ressort de tout événement passé à notre expérience per-

1. Voir aussi un passage fort explicite où l'on peut reconnaître, à travers ce que Michelet nommait la *résurrection du passé*, le germe de ce qu'on a appelé depuis le « bovarysme » (*J.*, IV, 153) : « Le but de l'histoire est de rehausser la valeur de l'heure présente. Toute l'histoire doit être écrite du point de vue de l'homme; elle a son explication dans l'histoire de l'individu, ou bien l'histoire n'est que mots. *Nous qui lisons devons nous faire Romains, Grecs, Barbares, prêtre et roi, martyr et bourreau, sous peine de ne rien voir, de ne rien retenir, de ne rien apprendre.* »

sonnelle pour le vérifier : « *Toute histoire devient subjective; en d'autres mots, il n'y a pas à proprement parler d'histoire, il n'y a que de la biographie* (et, pourrions-nous dire en allant plus loin qu'Emerson dans la direction logique de sa pensée, « il n'y a que de l'*autobiographie* »). A chacun d'apprendre la leçon pour lui-même et de parcourir le champ entier. *Ce que nous ne voyons pas, ce que nous ne vivons pas, nous ne le connaissons pas. L'histoire est cela ou rien* (II, 9-10). »

Nous laissons Emerson développer une de ses idées les plus originales et les plus riches. Ici il quitte évidemment Montaigne pour pousser sa théorie individualiste et égoïste de l'histoire, en plein subjectivisme.

« Representative Men. »

A la base de la philosophie de l'histoire selon Emerson, et l'expliquant, nous trouvons sa théorie de la « représentation ». Elle est toute métaphysique et à première vue bien étrangère à Montaigne. Philosophie des livres, de l'histoire et des *Representative Men*, elle repose sur cet axiome : « L'Esprit est un... Moïse, Confucius, *Montaigne*, Leibnitz ne sont pas tant des individus que des parts de l'homme et des parts de moi et mon intelligence me prouve qu'ils m'appartiennent (XII, 316-17). » Le fondement de la philosophie de l'histoire, c'est pour Emerson « le fait étonnant... de l'identité radicale de tous les hommes, de l'unicité de l'esprit qui fait de chacun la mesure de tous, rendant chacun intelligible à tous » (*J.*, IV,

165). « A la lumière de ces deux faits, à savoir que l'esprit est un et que la nature est son corrélatif, il faut lire l'histoire et l'écrire (II, 38). »

Nous ne chercherons pas dans Montaigne une justification semblable et abstraite de sa philosophie de l'histoire et des grands hommes. Moraliste et non métaphysicien, Montaigne ne se soucie point de justifier ses doctrines en les rattachant à une idée *a priori*, encore moins à une métaphysique. Cette idée de l'appropriation des auteurs fondée sur l'identité intrinsèque des hommes n'est pourtant pas étrangère à Montaigne : « *Chaque homme porte en soi la forme entière de l'humaine condition*, écrit Montaigne (III, 2). Les auteurs se communiquent au peuple par quelque marque spéciale et étrangère; moi le premier par *mon être universel*, comme Michel de Montaigne. Si le monde se plaint de quoi je parle trop de moi, je me plains de quoi il ne pense seulement pas à soi », qu'il pourrait retrouver en moi, pense sans doute Montaigne. Les belles âmes encore, pour Montaigne, sont les âmes *universelles* : « La vérité et la raison, écrit encore Montaigne (I, 25), sont communes à un chacun, et ne sont non plus à qui les a dites premièrement qu'à qui les a dites après; ce n'est non plus selon Platon que selon moi, puisque lui et moi l'entendons et voyons de même... » Et Emerson (II, 3) : « Il est un esprit commun individuellement à tous les hommes. Chacun est un canal de cet esprit, et de cet esprit tout entier. Une fois admis au droit de la raison, nous voilà faits citoyens de tout le domaine. Ce que Platon a pensé, chacun peut le penser; ce qu'un saint a senti, chacun peut le sentir; ce qui jamais arriva à un homme,

chacun peut le comprendre. » Quand Montaigne donne pour fin à l'histoire l'étude de l'homme en général, il faut bien qu'il tienne pour accordés le caractère représentatif de chaque homme et l'universelle identité qui le rend possible. Mais, communauté et universalité du vrai et de la raison qui le discerne, présence de l'homme en général dans l'homme en particulier, Montaigne ici parle du point de vue classique. Et c'est bien une théorie classique, fameuse entre toutes, qu'Emerson. retrouve à travers Montaigne pour l'appuyer d'arguments nouveaux empruntés aux philosophies transcendentales et romantiques. C'est en élargissant et approfondissant la définition et le rôle de la Raison qu'Emerson opère cette synthèse originale. Mais, pour lui comme pour Montaigne, à la base de la théorie de la *représentation*, il y a bien la même croyance à l'universalité de la raison qui permet à l'écrivain classique, Molière, Racine ou Shakespeare, de nous donner des types à la fois si particuliers et si généraux que tout le monde se reconnaît en eux.

Emerson, Socrate et Plutarque.

Socrate est, dans l'ordre chronologique, le premier type des *Representative Men* pour Emerson, et le premier modèle de son livre sur les grands hommes c'est Plutarque, mais c'est aussi Socrate et Plutarque, dans une large mesure, à travers Montaigne.

Nous l'avons vu pour Socrate, qu'Emerson prend avec Montaigne comme type de franchise et de droiture naturelle et maître de la parfaite connaissance

de soi. En 1832 (*J.*, II, 503-4), Emerson souhaite voir écrire un Plutarque moderne et anglais. Il s'agirait, non d'esquisser des vies, mais de décrire des *caractères* et de faire de l'histoire une véritable résurrection. Emerson cherche donc des *caractères* et c'est Socrate qui se présente à lui, — le Socrate du concours de Harvard. Mais Montaigne a tant parlé de Socrate, et si bien dans le sens d'Emerson : « J'aimerais Socrate si j'osais le prendre. Mais je répéterais Montaigne (*J.*, II, 504). » C'est à Montaigne en effet qu'Emerson emprunte à plusieurs reprises le portrait du sage, entre autres celui de la franchise de Socrate lors de la crise religieuse de 1832 (Montaigne, III, 12), comme il a lu et cité également le panégyrique de Socrate au chapitre XI du livre II de Montaigne (*J.*, III, 538).

A l'origine des *Representative Men* comme à l'origine des *Essais* d'Emerson, nous retrouvons Montaigne.

*
* *

De même, ce Plutarque qu'Emerson veut suivre dans son livre projeté sur les grands hommes, si Montaigne ne le révèle pas à Emerson, il le lui rend certainement plus familier. Emerson aime à joindre ces deux noms dans une commune louange. Il les accole pour les célébrer (X, 299) : « Il (Plutarque) suggère constamment Montaigne, le meilleur lecteur qu'il ait jamais connu, quoique Montaigne l'emporte par le piquant et l'imprévu de ses maximes. Mais Plutarque avait une religion qui manquait à Montaigne et en pleine franchise, il ne perdait

jamais de vue le sens moral... Quel écrivain reçut meilleur éloge que celui que Montaigne juge « franc à donner des choses et non des mots [1] »? C'est un des bonheurs de l'histoire littéraire que le lien qui unit inséparablement ces deux noms à travers quatorze siècles. Montaigne, tout en étreignant Étienne de la Boèce d'une main, rejoint Plutarque de l'autre. » Emerson relève l'éloge de Plutarque dans Montaigne (III, 5) au feuillet de garde de son Cotton. C'est l'esprit et l'héroïsme de Plutarque qu'il retrouve en Montaigne, comme il retrouvait l'esprit de Montaigne en Plutarque (*J.*, III, 538-39).

Enfin ces *caractères* dont la psychologie constitue pour lui le but et le prix de l'histoire et dont il voudrait faire le fond d'un livre sur les héros, c'est Plutarque et Montaigne qui les lui donnent conjointement : « *C'est à Plutarque et à Montaigne* que nous nous adressons pour des exemples de caractère » (*J.*, IX, 236).

Ajoutons que du héros au sens émersonien Montaigne sera lui-même le modèle et l'incarnation, « représentant » non seulement d'une phase de la pensée universelle, mais d'un aspect de la pensée même d'Emerson, Montaigne plutôt contemplateur qu'acteur, Montaigne sceptique, d'un scepticisme auquel Emerson donne le sens très haut que nous allons voir.

1. Montaigne (II, 10) : « Sénèque est plein de pointes et saillie, Plutarque de *choses.* » Et c'est ce qu'Emerson trouve à la fois dans Plutarque et dans Montaigne (*J.*, VI, 424, *J.*, VIII. 126.)

IV

Montaigne ou le sceptique.

Jusqu'ici c'est l'humanisme de Montaigne qui est venu renforcer l'humanisme d'Emerson. Mais Montaigne, c'est aussi bien que l'humaniste le sceptique, et tel est le sous-titre de l'*Essai* sur Montaigne dans les *Representative Men*.

Rien de commun à première vue entre ces deux hommes, dont l'un consacre l'essentiel de ses *Essais* à médire de la raison et à mesurer ses bornes, tandis que l'autre, sa vie durant, l'exalte dans ses facultés les plus hautes. Est-il un point commun où le scepticisme de Montaigne puisse rencontrer le transcendentalisme d'Emerson?

Emerson nous aide à répondre quand il distingue, dans son essai sur Montaigne (IV, 173 et suiv.), différents ordres de scepticisme. Il y a d'après lui : 1° le doute fondé sur la fragilité de la raison humaine et sur la vanité de toute connaissance (*levity of intellect*): « *Knowledge is the knowing that we can not know* »; 2° le doute fondé sur la mobilité et la fugitivité des états d'âme; 3° le doute à base de déterminisme qui s'autorise de l'influence du physique sur le moral, des notions de race, d'hérédité, de climat, pour nier le caractère absolu de la connaissance; 4° enfin le doute fondé sur la notion de la mobilité universelle, de l'universelle illusion.

*
* *

Contrairement à un mot célèbre, Emerson croit pouvoir faire au scepticisme sa part. Des trois

premiers ordres de scepticisme, Emerson ne fait guère usage. Il repousse le premier, fondé sur la faiblesse intrinsèque de la raison. Cet argument ne dit rien à son imagination (IV, 175), pas plus que l'argument des matérialistes, — qui est aussi celui de Montaigne,—comparant l'homme à l'animal pour diminuer l'homme. Et, en se déclarant ainsi indifférent à l'argument le plus commun mais non le moins important des sceptiques, remarquons que c'est toute l'Apologie de Remond de Sebonde qu'Emerson récuse. Dans la première partie de son essai sur *L'Expérience* (III), Emerson propose les arguments traditionnels du pyrrhonisme, où nous reconnaissons ceux de Montaigne. Il les cite fidèlement, voire avec certaine complaisance, pour ébranler la confiance des dogmatiques, sans cependant les accepter tout à fait ni vouloir se reposer sur « le mol oreiller du doute ». C'est là uniquement un préambule, un doute provisoire, un acheminement vers un scepticisme plus philosophique. Emerson se retourne bientôt contre le vulgaire sceptique, en faisant appel au bon sens et à l'action. Tout est vanité et illusion. Mais la vie est la vie. Illusion pour illusion, tout se vaut. Entre le sujet et l'objet il y a un abîme, mais qui sera peut-être comblé quelque jour, espoir hautement poétique et qui confère à la vie une valeur presque romanesque.

Le quatrième ordre de scepticisme, fondé sur l'universelle illusion, impressionne autrement Emerson. C'est là l'objection capitale, *the main resistance.* Ce scepticisme transcendant, Emerson le formule à son tour, et nous voyons comment à la faveur de cette définition il lui sera facile de passer du doute

à la certitude : *Dieu est substance et sa méthode est l'illusion* (IV, 178).

C'est ce scepticisme à base de mobilité et d'illusion qui est le scepticisme propre et essentiel d'Emerson. Il nous l'affirme : « Le spiritualiste se trouve entraîné à exprimer sa foi par une série de doutes (IV, 181) », et cette obligation pour lui est d'origine universelle et cosmique. « Illusion, Tempérament, Succession, Surface, Surprise, Réalité, Subjectivité, voilà les maîtres de notre vie (III, 82-3). » On sait la part que le scepticisme à base de mobilité et d'illusion joue dans la pensée d'Emerson [1]. La doctrine des illusions et de l'universelle évolution représente dans la pensée d'Emerson une étape poétique (entre la science et la mystique), un point où, par delà toute morale, et pour faire honneur à la pensée pure, Emerson soutient ce qu'il appelle la théorie des « tropes » ou du mouvement poétique et se plaît à absorber graduellement, pour finalement les confondre, l'univers et l'esprit, le monde et la pensée. Cette philosophie de la mobilité inspire à Emerson son scepticisme illusionniste scepticisme tout provisoire d'ailleurs, fruit de la certitude et non du doute, bien différent en cela du pyrrhonisme désenchanté de Montaigne.

La source principale du scepticisme émersonien, c'est sa philosophie poétique de l'évolution : « L'homme qui pense doit sentir la pensée parente de l'univers; la nature prise en masse est ondoyante et fluide » (IV, 183). La loi de l'esprit doit être la loi du monde; l'une et l'autre loi ne font qu'un. Voilà pourquoi

1. Voir *Cercles* (II), *Expérience* (III), *Illusion* (VI), aussi bien que l'essai sur *Montaigne* (IV).

il y a pour l'esprit la même nécessité à évoluer que pour le monde, et qui dit évolution dit nécessairement aussi passage d'un point de vue, d'une généralisation à une autre, relativisme donc et donc aussi scepticisme au moment du passage[1].

C'est cette inéluctable loi d'évolution que chante le poète dans l'épigraphe de l'essai sur l'*Illusion* (VI) :

Coulent, coulent les vagues haïes,
Maudites, adorées,
Les vagues du changement.
Il n'est pas d'ancrage,
Ni sommeil, ni mort;
Qui semble mourir vit...
Ombres et néants
Redeviennent des choses,
Un imbroglio sans fin
Est la loi et le monde.

Et voici le mot décisif qu'envieront à Emerson nos illusionnistes et mobilistes modernes : « La philosophie qu'il nous faut est une philosophie de flux et de mobilité (IV, 160). »

1. L'autre source du doute et de l'illusionnisme émersoniens, c'est aussi d'ailleurs, et de façon non moins importante, son symbolisme poétique, son subjectivisme et son idéalisme transcendants à l'école des anciens et des modernes, grâce auxquels Emerson ne voit dans les choses qu'un reflet de l'esprit (III, *Expérience*).

Voir (*J.*, VII, 112) l'important passage sur le sceptique: « *Scepticisme.* Il est plus d'un scepticisme. L'univers est comme une série de plans... chacun muni d'un fond postiche. Au moment où nous nous croyons les pieds affermis sur l'airain, la cloison joue et nous manque. La valeur du sceptique, c'est la résistance aux conclusions prématurées... Qu'il se borne à anticiper la loi dans le changement, la loi, fluide elle-même... »

*
* *

Quoi de commun entre le scepticisme de Montaigne et le relativisme transcendant d'Emerson?

Sans doute une philosophie de la mobilité est dans Montaigne et plus qu'en germe, — comme était en germe dans ses *Essais* une philosophie de la représentation. Montaigne a le sens et le sentiment du passage, du flux universel, de l'impossibilité pour l'homme d'étreindre le mouvement par la connaissance ou l'acte. C'est bien en termes de mobilité et d'évolution que Montaigne définit le monde et l'homme « ondoyant et divers ». Tout cela est dans les *Essais* de Montaigne et vient y renforcer l'essentiel pyrrhonisme et le relativisme statique qu'inspire à Montaigne la comparaison des infinis, du tout et des parties [1].

C'est ce principe même qui explique comment, sans jamais espérer de le finir, Montaigne s'acharne, sa vie durant, à esquisser le portrait, sans cesse repris, d'une figure inconsistante : la sienne ; portrait si peu définitif, Montaigne nous l'assure et s'en vante, que l'ayant commencé il désespère de l'achever. D'où l'obstination que Montaigne met à conclure, mais aussi son désespoir, son ironie, son scepticisme, devant ce modèle complexe et fuyant : lui-même cependant en chair et en os.

1. Voir la conclusion de l'Apologie de Remond de Sebonde (II, 12) que Montaigne, comme on sait, emprunte à Plutarque et dont la comparaison est curieuse avec le « motto » de l'*Essai* d'Emerson sur l'Illusion cité plus haut. Voir aussi Montaigne (III, 2) : « Le monde n'est qu'un branloire pérenne... je ne peins pas l'être, je peins le passage... » Sur les sources du scepticisme de Montaigne, cf. P. Villey, *Les sources et l'évolution des Essais de Montaigne*, vol. 2, p. 156 et suiv.

Pénétré du sentiment de l'évolution universelle, Montaigne écrit sur l'eau. De là la composition, l'art, et jusqu'au titre des *Essais* si décousus, si dissolus et chaotiques, et courant éperdument, alors qu'ils paraissent bavarder, après le sujet « ondoyant et divers » qui sans cesse se dérobe. Qu'un métaphysicien, dira-t-on, qu'un poète s'accommode de la théorie d'Héraclite, passe encore, mais un psychologue, et un moraliste doublé d'un peintre qui prétend nous donner un portrait fidèle de lui-même! Et cependant, à moitié boudeur, à moitié souriant, c'est bien là Montaigne. Son portrait n'est qu'une ombre, mais c'est lui et c'est nous.

*
* *

Mais, si c'est là l'aspect le plus éloquent et le plus poétique du scepticisme de Montaigne, ce n'en est pas le principal, ni le plus conscient, ni le plus personnel. Le scepticisme de Montaigne se grossit de ce vague état d'âme panthéiste, mais il repose essentiellement sur une critique intrinsèque de la raison. La critique philosophique ferait la distinction qui convient entre les deux scepticismes. On peut dire que ce dont Montaigne doute, c'est de l'efficacité de la raison et presque de sa réalité. Emerson doute de la réalité du monde. C'est du sujet que Montaigne doute, dirait le philosophe. Emerson doute de l'objet.

Le scepticisme de Montaigne est divergent, pourrait-on dire, c'est-à-dire que Montaigne doute en éloignant de plus en plus la réalité de l'esprit, le monde de la pensée, l'objet du sujet, pour créer une antinomie. Le scepticisme d'Emerson est convergent,

c'est-à-dire qu'Emerson doute en rapprochant graduellement, et jusqu'à les confondre, la réalité et l'esprit, le monde et l'âme, pour concilier les contraires.

Au bout de ses efforts de sceptique, bien différent en cela de Montaigne, Emerson trouve une certitude éminente. L'illusionnisme n'a été pour lui qu'un moyen d'exalter la pensée en soumettant le monde « plastique aux états d'âme ». « L'esprit du monde est un bon nageur et les tempêtes et les vagues sont incapables de le noyer (IV, 185). » Sceptique, oui, mais pour atteindre à une foi plus complète, à un certain point dans l'avenir. La croyance alors contiendra et absorbera le doute : « *Out of unbeliefs a creed shall be formed* » (III, 75). — Le sceptique nie par excès de foi : « *He denies out of more faith* » (IV, 182).

Nous voilà assez loin de Montaigne, comme s'en trouve éloigné Emerson lui-même dans la dernière partie de l'essai des *Representative Men*, quand, après avoir renié le doute de Montaigne, il lui ajoute et lui substitue pour parler du sceptique son point de vue personnel et son relativisme transcendant. On dirait bien alors que c'est un alibi plutôt qu'une autorité qu'Emerson emprunte à Montaigne. Il est impossible en tout cas, pour qui est familier avec la pensée d'Emerson, de ne pas le reconnaître lui-même sous le masque. Ce qu'Emerson célèbre en Montaigne, c'est l'attitude surtout et le courage du sceptique, la pensée vigoureuse et aventureuse, toujours prête au passage et à la généralisation nouvelle qui élargira l'ancienne, même si elle ne la supplante pas. Emerson fait de la mobilité un attribut essentiel de l'esprit vivant.

V

L'art et le style.

Emerson confond dans le même éloge le scepticisme et la franchise de Montaigne, son réalisme et sa parfaite sincérité, l'homme et l'écrivain. Montaigne donne à Emerson sa théorie du « ton positif », du style naturel, familier, tout épicé d'images prises à la réalité, en quoi Emerson pousse plus loin encore que son modèle. Montaigne illustre pour lui le « style bas » qu'il vante, il lui donne les mots « précis et nécessaires », « *words that have neatness and necessity* », le style direct, « *the statement of the fact* » (VII, 88), un style ayant sa racine dans l'homme même. Emerson très souvent imite la familiarité, la bonhomie, l'humour, le tour aussi, proverbial et antithétique, de Montaigne, qu'il retrouve comme d'instinct.

*
* *

Éclectique en art comme en philosophie, Emerson, dans son style comme dans ses idées, aime à concilier les contraires. « Platonisme et matérialisme », idéal et réalité, Emerson accepte l'antithèse et Montaigne est son professeur de réalisme. C'est à Montaigne ainsi qu'à Rabelais (XII, 285) qu'Emerson fait hommage de ce qu'il appelle le style « bas », ce qui ne veut pas dire le style vulgaire, mais commun et familier. Comme Malherbe, Emerson renverrait

volontiers l'écrivain aux crocheteurs du Port au Foin. Emerson ne pense pas que l'on puisse atteindre à la force sans posséder d'abord le naturel et la simplicité. Un style naturel, fort et imagé, voilà l'idéal du style. De ces trois qualités Emerson fait hommage à Montaigne. Il n'y a que deux auteurs qui les lui donnent au même degré : Plutarque et Carlyle. Montaigne, nous dit Emerson, introduit en littérature le parler des tavernes et de la rue, « des mots et des phrases qu'aucun scholar n'a frappés; cris de la rue et cris de guerre; mots de batelier, de fermier ou de grand seigneur », mots tranchants et « nécessaires » que l'usage émousse peu à peu et arrondit.

Sur cette théorie du style naturel dont Montaigne lui offre un parfait exemple, Emerson va élaborer toute une symbolique. Lisant en 1834 le chapitre de Montaigne *sur des vers de Virgile* (*Essais*, III, 5), Emerson accepte ces « règles robustes de rhétorique ». Elles répondent si bien à son goût personnel et à l'idée qu'il se fait de l'art d'écrire qu'il voudrait, ces règles de style, les voir connues de Carlyle, associé une fois de plus au nom de Montaigne. Emerson reconnaît son idéal et son modèle en Montaigne célébrant « ces braves formes de s'exprimer, si vives, si profondes », qui font dire non seulement que « c'est bien dire, mais que c'est bien penser », ces « conceptions pleines » qui viennent de ce que « non par dextérité de main, comme pour avoir l'objet plus vivement empreint en l'âme », on voit « plus clair et plus outre dans les choses », ces paroles que « le sens éclaire et produit, non plus de vent, mais de chair et d'os », et qui « *signifient plus qu'elles ne disent* ». Par

usage et fréquence le langage se flétrit et perd de sa vigueur, mais « cela n'ôte rien du goût à ceux qui ont bon nez ni ne déroge à la gloire de ces anciens auteurs qui, comme il est vraisemblable, mirent premièrement ces mots en ce lustre ».

*
* *

Emerson trouve dans ce passage de Montaigne non seulement des règles de rhétorique et la formule du style idéal, mais aussi le point de départ d'une philosophie du langage. Au moment où il lit Montaigne, en 1834, Emerson prépare son traité de philosophie poétique de la Nature.

Dans *Nature* (1836), Emerson va soutenir et illustrer, par des exemples empruntés à l'expérience et à l'art, cette thèse que la valeur de l'Univers est symbolique. Tout fait est le signe d'une idée. L'Univers est une métaphore, un poème à déchiffrer à l'aide de nos facultés les plus hautes. De ce caractère symbolique et tout idéal de l'Univers, Emerson voit la preuve dans la nature du langage et l'art d'écrire. De tous les symboles, c'est dans les mots que s'opère le plus étroitement la synthèse de l'idéal et du réel. Dans les mots le fait et l'idée se rencontrent. De là le caractère tout métaphorique du langage primitif. De là également, et selon Montaigne choisi comme maître de rhétorique, la qualité du vrai style, qui est de rester aussi proche que possible de la nature et de cet instinct primitif qui fait trouver des images et de vivantes formes d'expression pour traduire nos pensées.

Ce sont bien en effet les théories de Montaigne sur

le style que nous retrouvons au chapitre IV de *Nature*[1]. Emerson y mêle la théorie du langage à celle de l'art d'écrire. Plus le langage est voisin de la nature, meilleur il est. Le pouvoir de rapprocher un fait d'une idée est ce qu'il y a de plus frappant et d'original dans une langue. Savoir trouver le symbole exact qui convient à une idée demande une lucidité rare, une sorte d'état d'innocence, une simplicité qui n'est pas donnée à tous. Pour Emerson comme pour Buffon, le style c'est l'homme[2]. Ce style qu'il aime est l'expression directe et franche d'une personnalité. « La corruption de l'homme est suivie de la corruption du langage. » Aux époques de duplicité et d'erreur, — et Rousseau ne dirait pas mieux, — disparaît le don de trouver des images neuves. C'est alors qu'on prend les mots pour les choses. Les mots ne sont plus que de faux billets que rien ne garantit à la banque. Imitation et hypocrisie, il n'y a plus d'écrivains originaux, mais des imitateurs des grands écrivains qui eux s'appuyaient directement sur la nature. Et nous revenons une fois de plus à Montaigne, reconnaissable dans ce portrait final.

« Les mots sont les signes des faits naturels. » Le langage et le style naturels sont les plus parfaits en leur genre. De ce principe, Emerson va s'élever en pleine transcendance, passant des mots aux faits, des faits aux idées, du réel à l'idéal qui l'absorbe. Montaigne, si positif, serait sans doute tout le premier

1. Emerson y a tenu la promesse du *Journal* : « Heureux de lire dans mon vieux bavard de Montaigne des règles robustes de rhétorique : *J'aurai un chapitre là-dessus dans mon livre... Les passages de Montaigne sont au volume* III, p. 144-145 (*J.*, III, 272). »

2. Emerson cite la définition de Buffon (XII, 285).

étonné de ce voyage dans l'absolu, à la suite d'Emerson. Mais, si loin qu'il soit du point d'arrivée, Montaigne n'en donne pas moins le branle et l'élan. A la base de la symbolique d'Emerson, aussi bien qu'un essai de linguistique, il y a une esthétique et une théorie du style. De son propre aveu, Emerson emprunte cette dernière à Montaigne.

A Montaigne encore ce qu'Emerson emprunte, c'est le style du sceptique, son pessimisme poétique, ce qu'Emerson nomme « le style automnal » des *Essais* (*J.*, VI, 41). Emerson sceptique ou feignant de l'être, Emerson décrivant l'universelle illusion et l'universelle mobilité fait écho à Montaigne, dans ses essais sur *L'Expérience* et *L'Illusion* : « Le rêve nous passe au rêve et l'illusion n'a pas de fin... D'un rêve nous nous éveillons dans un autre rêve... La vie n'est qu'une bulle d'air, un doute, un sommeil dans un sommeil... La clef d'une énigme, c'est une autre énigme. » Phrases « automnales » elles-mêmes et qui distillent à doses égales le pessimisme péotique de Shakespeare, — dont on a cherché la source dans Montaigne, — et celui du professeur de doute, Montaigne [1].

Resterait à étudier ce qui revient à la sagesse de Montaigne dans la « gaie science » qu'Emerson inaugure avant Nietzsche. Ne pas prendre le monde trop au sérieux, mais avec bonne humeur, tout aborder

1. Emerson associe les noms de Montaigne et de Shakespeare. Il sait, (fait dont il ne met pas en doute l'authenticité), qu'un exemplaire du *Montaigne* de Florio conservé au British Museum porte l'*ex-libris* de Shakespeare, tandis qu'un double de l'ouvrage est revêtu de la griffe de Ben Jonson (IV, 163).

avec une gaîté souveraine, sagesse toute pénétrée d'ironie où Emerson arrive aux points extrêmes de sa pensée et au sommet de ses doutes poétiques, n'y reconnaissons-nous pas cette « éjouissance constante » de Montaigne, « marque expresse » selon lui de la sagesse? Et Montaigne d'autre part n'approuve-t-il pas Emerson bon réaliste déclarant que « la vie n'est pas critique, mais rude »? « Trouver à chaque pas la fin du voyage, vivre le plus grand nombre possible de bons moments, voilà la sagesse », écrit Emerson, et c'est le dernier mot des *Essais* de Montaigne.

* * *

On voit la dette d'Emerson envers notre Montaigne. Elle est considérable. Une intimité de livre à livre et d'homme à homme, la vie durant, les idées essentielles de certains essais capitaux dans lesquels Emerson reprend, en les approfondissant, les idées de Montaigne. Ces idées, Emerson les appuie sur les articles fondamentaux de sa métaphysique transcendante : principe d'identité (*All in each*), principe d'évolution, notion de l'Ame universelle (*Oversoul*), principes et notions qui ne sont point étrangers à Montaigne, sans avoir pour lui l'importance que leur reconnaît Emerson. Dans l'ensemble, on voit bien les points où la pensée d'Emerson rejoint la pensée de Montaigne et s'y insère.

La place que tient Montaigne dans la philosophie d'Emerson est celle qu'il occupe dans le livre des *Representative Men*. Il semble bien qu'Emerson ait incarné dans chacun de ses grands hommes un aspect

spécial de sa propre pensée, ses *Representative Men* étant ainsi et en premier lieu *représentatifs* d'Emerson lui-même : le côté transcendant en Platon, le symbolisme en Swedenborg, le poète en Shakespeare, l'homme d'action en Napoléon, le littérateur et l'homme du monde en Gœthe[1]. Montaigne, sur cette route, marque une étape importante : le passage du monde des apparences à celui des réalités, qui sont pour Emerson, encore plus que pour Montaigne, des réalités transcendantes de l'ordre de l'esprit et de la pensée.

*
* *

Dans la personne d'Emerson et de Montaigne, pensée et sentiment, raison et intuition que l'histoire et la polémique opposent se concilient parfaitement, naissent l'un de l'autre, s'entraînent et se complètent. Raison classique selon Montaigne, Surâme selon Emerson, il y a entre elles une différence, non de nature, mais d'altitude et de degré. Pour Emerson comme pour Montaigne, les belles âmes sont les plus universelles, et c'est la gloire de l'essayiste américain aussi bien que du moraliste français d'en avoir formé de telles.

Emerson et Montaigne, plus d'un trait commun les rapproche : l'amour de l'aise et du naturel, l'horreur des controverses, l'enthousiasme pour l'antique, le

1. Et, dans le cas de ces deux derniers, plutôt ce qu'Emerson aurait voulu être que ce qu'il a été en réalité, avec d'ailleurs force réserves dans l'éloge concernant Napoléon, Gœthe surtout, et même Shakespeare en qui Emerson ne consentait point à s'incarner complètement.

parti pris de chercher en soi toute sagesse, l'art de faire tenir l'idéal dans un horizon restreint, de s'agrandir en s'approfondissant, le même idéalisme positif et pratique, le même individualisme jaloux; l'un et l'autre épris de solitude, mais de « solitude d'âme », de disposition timide et plutôt molle, avec des sursauts d'héroïsme en imagination, et sans cesse devant leurs yeux, bien que spectateurs plutôt qu'acteurs, les grands exemples de Plutarque. Ils se ressemblent encore par leur goût de l'anecdote, du merveilleux et du rare, le penchant à étendre dans le monde des livres, plutôt que dans celui des hommes, leurs enquêtes; Montaigne d'ailleurs plus volontiers collectionneur de faits, Emerson amateur d'idées, mais fervents tous les deux de leur maître et parangon Socrate et soucieux comme lui de ramener la philosophie du ciel en terre.

Tout un côté, et le plus transcendant, d'Emerson, semble manquer à Montaigne plus terre à terre; mais, même en métaphysique, ils s'accordent, l'un plus spéculatif, l'autre plus pratique, tous deux basant la morale sur l'idée du monde en perpétuelle évolution et, comme dit Montaigne, « en branloire perenne ». A Emerson emporté en de très hautes sphères d'idées, Montaigne développe le goût du réel, du naturel et de la simplicité. Emerson aime la bonhomie et la belle humeur de Montaigne. Ainsi, grâce à Montaigne, se concilient en Emerson la transcendance et l'humanisme, l'individuel et l'universel, s'il est vrai que c'est l'originalité d'Emerson de passer constamment de l'un à l'autre, sans perdre jamais de vue, d'un côté, l'infini qu'il appelle la Surâme et, de l'autre, le microcosme que l'homme est pour lui.

Dans la rencontre d'Emerson et de Montaigne, une synthèse nouvelle et des plus fécondes s'opère. En Platon, le mysticisme puritain d'Emerson s'alliait à la philosophie antique; dans l'œuvre de Gœthe, il trouvait le secret d'unir l'art et la nature, la science et la poésie. En Montaigne, c'est l'humanisme français classique qu'Emerson rejoint à sa source.

II

UN PAÏEN MYSTIQUE : WALTER PATER [1]

(1839-1894)

« Chaste et passionné, mystique et sensuel... »

LOUIS MÉNARD.

Aux environs de l'année 1850, sous les beaux ormes et les tilleuls de Cantorbéry, à l'ombre de la cathédrale de Saint-Thomas à Becket, vers qui chevauchèrent, devisant poétiquement, les pèlerins de Chaucer, un jeune écolier de King's School habitait précocement des songes. Enfant prédisposé à cueillir des fleurs d'ennui et de rêve, à cultiver une sensibilité prématurément inquiète, Pater, que nous retrouverons sous les déguisements multiples d'Emerald Uthwart, de Gaston de Latour, de Marius l'Épicurien, s'appelle Florian dans l'histoire qu'il nous a laissée de sa jeunesse[2].

1. *The Works of Walter Pater*, New Library Edition. 10 vol. Macmillan and Co., London, 1912. — *La Renaissance*, Paris, Payot, 1918.
2. *The Child in the house.*

*
* *

Florian naquit dans une vaste demeure, telle qu'on en trouve dans le Surrey ou le Kent, murs de brique qu'éclaire un tiède soleil, parmi beaucoup de verdure, avec des échappées sur des lointains de vallées riantes à travers leur voile bleuté de brouillard ou de pluie. Florian aimait le brouillard, « à cause des taches de vermillon qu'il laissait tomber parfois sur les cheminées, et des taches blanches qui, par les éclaircies des matins d'été, illuminaient la tourelle ou le pavé ». L'enfant s'éprend de la giroflée au creux du mur, des dents-de-lion au bord des routes. Il aimera les autels chargés de fleurs. Il y avait par-dessus le mur du parc un aubépin rose vers lequel l'entraînait une véritable passion. Florian en rêve. Il retrouve l'aubépin rose dans les tons les plus chauds des peintres de Venise et sur les tapisseries flamandes. A l'intérieur du logis habite la Mélancolie, qui trame à l'écart du silence. L'enfant est gagné par le sens de l'enclos, du renfermé, qui fait de lui une âme toute tournée en rêves. Fidèle à ce penchant de l'enfance, Pater rétrécira un jour l'univers aux dimensions de sa cellule, cellule de scholar anglais, sinon peinte *a fresco*, du moins décorée de livres et d'objets d'art composant l'illusion d'un monde fictif. La sensibilité anormale de l'enfant se trahit par des larmes. Florian a conscience de l'inéluctable « misère du monde, de la misère des grandes personnes, des enfants et des animaux », il éprouve une pitié maladive au spectacle de la souffrance. L'esquisse que fit David de la reine Marie-Antoinette sur la charrette

qui la menait à l'échafaud suffit pour rendre Florian à tout jamais incapable de cruauté. Il se rappellera avec un frisson de pitié l'agonie d'un bel angora « à la fourrure d'hermine et au visage de fleur » et ses gémissements presque humains. A défaut d'un saint, la sensibilité à ce degré ne peut faire qu'un voluptueux ou un esthète. Florian est la victime de ses sensations. Il en jouit dans leurs plus fines nuances, « la croissance et la décroissance des jours, jusqu'aux changements que l'ombre trace sur la nudité d'un plafond ou d'un mur », anticipant d'ailleurs sur ses plaisirs, les hâtant « par crainte de la mort intensifiée par le désir de la beauté ».

*
* *

Heureusement pour l'enfant qu'était Walter Pater, cette sensibilité maladive est de bonne heure religieuse. Ce voluptueux en rêve est un enfant de chœur anglican, un élève de la maîtrise du Roi près le tombeau de Saint-Thomas de Cantorbéry. Pater grandit à l'ombre de la cathédrale. Sur lui descend du haut des tours l'influence pacifiante des jours passés, l'influence d'un « idéal incarné ». Il escorte en surplis blanc le cycle de la liturgie. Il gardera toute sa vie une âme de prêtre, le goût du linge d'autel, des vases sacrés, des fonts d'eau pure. Pater sera un prêtre jusque dans le célibat, dont, petit écolier de King's-School, il célèbre la beauté en un poème sur sainte Élisabeth de Hongrie. Quand il se fera une âme païenne, il se mettra sous le vocable de Diane et d'Hippolyte.

La religion de l'écolier de Cantorbéry est une reli-

gion d'esthète. Symboliste né, Florian vante dans le rituel anglican ce qui ravira Marius l'Épicurien dans la religion de Numa, l'antique religion latine : l'idéal rendu sensible par l'art; la conciliation, visible sous des formes artistiques, de l'humain et du divin; le pouvoir d'incantation qui met Dieu, comme autrefois les dieux, sous chaque pierre dans la nature, sous chaque geste de notre existence. La religion de Florian consiste dès lors dans le sentiment très profond d'une Présence qui sollicite de la part de celui qu'elle enveloppe « la révérence, l'onction effusive à l'égard du tout ». Florian saluerait sans aucune surprise « la présence des anges sous l'orme et le bouleau d'Angleterre ». Il aura pour la même raison le culte du saint panthéiste Wordsworth, dont il suffisait de prononcer le nom pour que le regard de Pater s'enflammât.

C'est en entendant ses petits compagnons de King School réciter les poèmes d'Horace, « à l'ombre des clochers médiévaux », dans le monastère des anciens prieurs de Cantorbéry, que Pater s'accoutuma à rapprocher en esprit, pour les concilier, les deux antiquités, chrétienne et païenne, moyen âge et Renaissance. L'Apollon hyperboréen de sa légende, Dieu de la poésie et de la clarté helléniques, sous un froc médiéval, nul doute que ce soit Florian, image de Pater, passant sous les porches gothiques de la primatiale anglaise, ses livres sous le bras, en cape et en toge, Florian devant qui les passants s'écriaient : « Voici le jeune Apollon scholar aux cheveux d'or ! »

Rien ne pouvait mieux harmoniser le présent et le passé, nous dit Pater, que la vue de ces enfants au

jeu, au travail ou à la prière dans ce cadre conventuel des anciens prieurs du moyen âge, que le spectacle de ces jeunes Anglais d'aujourd'hui agenouillés dans les stalles occupées par les moines d'autrefois.

Une telle éducation développe le sens inné et très britannique de la tradition, de l'autorité, « une large autorité intellectuelle », le sens de l'ordre et des manières, l'amour de la règle et de la discipline, le « self-control » ou maîtrise de soi, une gravité précoce, quelque chose de calme et de sûr qui laisse une impression jusque sur le visage. King's School de Cantorbéry forme des prêtres, des officiers, des scholars. Le dolman rouge, le surplis et la toge fraternisent aux grands jours de la cathédrale anglicane. Pater songe un instant à endosser le bel uniforme. Ce scholar aura le goût de la force. Il mettra un buste d'Hercule dans son « study », et dans Emerald Uthwart, portrait imaginaire, Pater se donnera une destinée et une mort militaires. Pater, en réalité, sera un scholar. Il est de ces enfants qui « découvrent seuls la force de la bonne littérature », et pour qui la lecture d'un beau livre a le charme du premier amour. A King's School, Pater sent « l'éveil des ailes » qui l'emportent bientôt vers Oxford, l'Oxford de Matthew Arnold et de Taine, « cité de rêve, étalant au clair de lune ses jardins et murmurant du haut de ses tours les dernières incantations du moyen âge ».

*
* *

Quand Pater arrive à Oxford, dix-sept années se sont écoulées depuis la publication des *Tracts*, treize depuis le départ de Newman pour Rome. Le mou-

vement ritualiste n'a point ralenti. Pusey est toujours là, Peter nous le montre prêchant « en surplis sale tombant sur des pantalons fripés ». Kebble a soixante-six ans. Walter Pater sait par cœur ses hymnes. Le ritualisme a des chapelles à Oxford. C'est la religion à la mode, on est ritualiste à Oxford comme on est nihiliste en Russie. Un groupe d'étudiants se réunit en dalmatique et soutane pour faire brûler de l'encens. A Oxford, Pater va traverser une crise d'agnosticisme. Au contact des livres antiques, il prend en horreur « sa vie hypocrite de Cantorbéry ». Il brûle ses poésies religieuses, il veut se défaire de ses livres de piété. Pater se plonge dans la lecture des philosophes grecs et des métaphysiciens allemands. Il passe des nuits à méditer sur l'Être. En lisant Platon, il se prend à haïr le gothique. Pater dès lors est un païen mystique; on dirait parfois qu'il a deux âmes. Il ne regarde plus la religion que comme une forme des beaux-arts. Cela encore est du ritualisme. En attendant de franchir le seuil du prieuré très « high church » de Saint-Austin, dont les membres, des scholars en habit ecclésiastique, font le chemin de la croix sur des dalles antiques, dans une bibliothèque meublée d'objets d'art, Pater, bien qu'agnostique fréquente les chapelles les plus « ornées ». Il a la nostalgie du catholicisme. Vient-on à attaquer en sa présence un converti de marque qui suit l'exemple de Newman, il prend sa défense. La vue d'un calice lui révèle le génie de l'Église romaine, en laquelle il voit la plus sûre des institutions sociales. Un jour, cet incrédule dont l'athéisme effraie ses amis annonce son dessein d'entrer dans les ordres anglicans, sans la foi. Pater va se faire

ordonner par l'évêque de Londres. Il faut une dénonciation en règle pour qu'il renonce à son projet. Il se venge en composant un hymne à la louange de l'Absolu. En lisant Coleridge, Pater rêvera de devenir pasteur unitairien. Il a le goût des dédoublements. En attendant, il se voue corps et âme aux lettres. Au culte de Wordsworth il joint celui de Senancour et de Gœthe. Il fait sa lecture spirituelle dans les plus beaux livres anciens et modernes. Flaubert est son maître de style. A l'exemple de Montaigne dans la tour des *Essais* et de Ronsard dans son prieuré de Saint-Cosme, Pater va se cloîtrer pour le reste de son existence dans le « quadrangle » gothique du collège de Brasenose dont on l'a nommé « fellow ».

*
* *

Quand Pater quitte son « study » d'Oxford, c'est pour s'en aller en pèlerinage au pays de la beauté. Sa patrie, ce sont les villes d'art et les musées : Chartres médiéval où il se donne l'illusion de revivre sous le déguisement de Gaston de Latour; les antiques cités de l'Ile-de-France, dont il ressuscite le pittoresque dans la légende de *Denys l'Auxerrois*; la vallée de la Somme, scène d'*Apollon en Picardie* où tant de sang britannique devait couler; les salles de la National Gallery avec leurs énigmatiques et si païens Botticelli, leurs voluptueux Titien; le British Museum où les marbres de Lord Elgin servent de cadre à ses rêveries helléniques.

Suivant sa méthode favorite qui est de se mirer en d'autres vies conformes à celle qu'il rêve, Pater nous a tracé son propre portrait dans celui de

Winckelmann, professeur assoiffé de beauté qui, après avoir enseigné tout le jour, passe encore la nuit sur ses livres, fanatique d'art pour qui « le sens moral se perd dans le sens artistique ». Pater est désormais le type parfait du « scholar », ce frère puîné des grands humanistes de la Renaissance qui voue sa vie à l'acquisition enthousiaste de la culture pour la culture. Il peut faire sa devise de cette phrase de Sainte-Beuve qu'il insère dans la préface d'un de ses livres : « Se borner à connaître de près les belles choses et à s'en nourrir en exquis amateur, en humaniste accompli. » Ce sera la vie de Walter Pater.

*
* *

Le XIXe siècle anglais est riche en esthètes, Keats et Shelley, Ruskin, les Browning, les membres de la confrérie préraphaélite. Ils gardent tous un caractère profondément religieux et mystique. Ils transportent en art le piétisme panthéiste de Wordsworth. Grâce à eux, il y a désormais en art une façon, non seulement anglaise mais anglicane, de sentir. Il y avait un disciple de Ruskin et des préraphaélites en Walter Pater, sous le romantisme et la *morbidezza*. Il est franchement ruskinien, le programme d'éducation esthétique que trace à Marius l'Épicurien l'oracle d'Esculape. Pas d'esthétique sans une hygiène voisine de l'ascétisme :

Veux-tu qu'autour de toi tout ressemble au coloris d'un tableau peint à fresque, dans une claire lumière?... Sois tempérant dans tes émotions religieuses, dans l'amour, dans le vin, en toutes choses, et sois avec tes semblables d'un

cœur pacifique. Garder l'œil clair par une sorte d'alacrité, de propreté personnelle s'étendant jusqu'à notre habitation; discerner de plus en plus exactement la forme et la couleur choisies de celles qui le sont moins; méditer sur la vue des beaux objets, surtout des objets se rapportant à la période de la jeunesse, les enfants au jeu le matin, les arbres au début du printemps, les jeunes animaux, les goûts et les amusements des jeunes hommes; conserver près de soi ne fût-ce qu'une fleur de choix, un animal gracieux, un coquillage, comme le gage et le représentant du règne entier des choses; éviter jalousement, dans notre pèlerinage sur terre, tout ce qui répugne à la vue et nous en défaire à tout prix : tels étaient, en résumé, les devoirs et les droits de ce nouveau code de vie.

Walter Pater écrira encore : « C'est la fonction capitale de toute haute éducation de faire valoir les traits idéaux ou poétiques, les éléments de distinction dans notre existence de tous les jours, pour vivre en eux si exclusivement que le résidu sans beauté, les déchets de la vie soient comme s'ils n'existaient pas. »

Quand il pouvait se soustraire aux langoureuses madones de Botticelli et aux sphinges de Vinci trop bien en sympathie avec son romantisme, Pater nous donnait des impressions d'art d'une fraîcheur et d'une limpidité parfaites, sa page sur les Luca della Robbia par exemple :

Rien ne rappelle mieux l'air véritable d'une ville de Toscane que ces pièces de poterie bleu pâle et blanc, pareilles à des fragments du ciel laiteux tombés dans les rues fraîches et se glissant dans la pénombre des églises.

Mais la *morbidezza* l'emportait et Pater se vouait à l'autre esthétique. Il fut l'esthète pour qui « la seule vie passionnée est celle qui se passe parmi les formes

et les couleurs[1] », et pour qui le but unique de l'existence consiste « à faire marquer à la vie le plus de pulsations possibles dans un temps donné ». Pater se reconnaissait dans le portrait légèrement ironique que faisaient ses amis d'Oxford, de l'homme uniquement préoccupé de cueillir la plus haute joie du moment : touche de couleur sur la montagne ou la mer, rosée matinale dans l'ombre empourprée de la rose, éclat des membres féminins sous l'eau glauque, amateur de crépuscules, de pâles et languides beautés; qui ne lit pas de gazettes passé le temps d'Addison; qui voudrait Londres peuplé de marbres attiques et de parfums syriens; l'esthète précurseur d'Oscar Wilde et de Des Esseintes, qui descendra tout à l'heure dans la rue en habit sombre; doublé de velours cramoisi et à parements verts, un lys à la main. Nous verrions volontiers dans Pater et son disciple Marius des annonciateurs du culte artistique du moi selon la trilogie barrésienne, s'ils n'étaient d'une autre race, peu encline à l'exaltation du moi au delà de certaines puissances. Mais le plaisir que Pater recherche est dans la ligne de sa sensibilité, une sensibilité du Nord surtout religieuse. Ce dilettante n'a rien d'un Byron, c'est un virtuose en chambre, un contemplatif épris de dérouler de belles fresques sur les murs du cloître qui enclôt sa vie.

*
* *

Ce qui fait l'unité de l'œuvre de Walter Pater, d'ailleurs dispersée et fragmentaire, c'est le reflet

1. Phrase du *Romola* de George Eliot que Pater aimait à citer.

qu'on y trouve de sa personnalité. Pater a passé son existence artistique à réconcilier en lui l'enfant de chœur de Cantorbéry et le scholar d'Oxford, l'âme médiévale et l'âme païenne. De là aussi l'originalité de son œuvre. Pater a voulu fondre dans ses proses d'art deux sensibilités différentes, anglo-saxonne et latine, le moyen âge et la Renaissance, le Nord et le Midi. Il a composé sur cette opposition ses plus beaux « portraits imaginaires » : Emerald Uthwart, Marius l'Épicurien, le Duc Carl de Rosenmold, Gaston de Latour, et sa légende d'*Apollon en Picardie*, qui symbolise parfaitement le problème des deux cultures. Heine nous racontait avant Pater l'histoire des dieux en exil aux premiers siècles de l'ère chrétienne, et comment, s'étant fait bûcheron dans les forêts d'Allemagne, où il s'abreuvait de plus d'hydromel que de nectar, Apollon fut reconnu par un moine à la beauté surhumaine de son chant. Déféré au tribunal d'Église, Apollon fut condamné à mort. Mais il chanta, et si divinement, pendant son supplice, que les femmes se pâmèrent. Plus tard, quand on ouvrit son tombeau pour composer un électuaire avec ses cendres, on trouva le tombeau vide.

Pater rejoint le dieu hellénique dans un monastère, sur les confins de Picardie et de Normandie. Un serf énigmatique et joueur de harpe dort dans les combles du moustier. Trouvère errant et gardeur de troupeaux, doué d'une perpétuelle jeunesse, depuis qu'Apollyon habite l'abbaye picarde, d'étranges perturbations atmosphériques marquent le cycle de l'an. Le cours des saisons est changé. En novembre tonnerre et grêle, les vents grondent dans les nuits sereines, les ruisseaux roulent avec le bruit des tor-

rents, le laurier et l'ilex fleurissent sous le ciel du Nord, des vols d'oiseaux migrateurs s'arrêtent pour nicher au monastère, les cygnes sauvages y volent attirés par la musique du cithariste. La présence d'Apollyon guérit la fièvre. Qui donc est-il? Les paysans l'accusent de semer la peste. Un jour on a trouvé Apollyon en larmes auprès de sa harpe brisée et gisant dans une mare de sang. Au son de sa musique, les pierres qui servent à la construction du monastère venaient harmonieusement se ranger. Le prieur Saint Jean, qui a pris Apollyon pour scribe, se sent troublé en sa présence. Le prieur compose un système du monde où doit tenir toute la science cosmographique de son temps. Voici qu'aux abstractions de la mathématique médiévale, au contact du mystérieux personnage se mêlent d'étranges intuitions. Parmi ses arides calculs le prieur Saint Jean entend la musique des sphères, il voit se mouvoir les mondes, mais il est incapable d'exposer par écrit ses visions, dans lesquelles deux univers, deux intelligences se brouillent. Le prieur Saint Jean n'achèvera point sa cosmographie. Apollyon a provoqué au jeu des disques le disciple favori du vieux moine, le jeune Hyacinthe, héros du mythe hellénique déguisé sous le froc monacal[1]. Enlevé par un tourbillon vertigineux, soudain un palet vole et frappe mortellement le discobole. L'herbe du val baigné de sang se couvre d'une moisson de fleurs d'azur « pareilles à des morceaux de ciel chus dans les bois », — les jacinthes. Atterré par le meurtre, Apollyon s'enfuit vers le septentrion.

1. La légende d'Apollon en Picardie a été inspirée à Walter Pater par un tableau du Dominiquin qui se trouve à la National Gallery.

Apollyon, c'est Apollon hyperboréen, le dieu « maussade et boudeur », dieu en exil. Dans les contrées pâles où il erre « soufflant doucement sur les touffes de violettes », il dispense aux peuples du Nord un éphémère été. Il tempère à contre-cœur la rigueur des hivers, « dieu malin, ironique et révolté, mal réconcilié avec sa destinée, et qui est en réalité un démon, exigeant parfois pour ses faveurs un prix redoutable ». Apollyon, c'est l'âme antique exilée aux brumes de Thulé, mal exorcisée par les gens d'Église et sommeillant depuis des siècles sous le secret des palimpsestes, l'âme hellénique telle que Byron, Keats et Shelley la réveilleront un jour, mais qui gardera, dans leurs strophes les plus brillantes, un reflet de lueur boréale, un nimbe de mélancolie [1].

*
* *

Le même attrait pousse le duc Carl de Rosenmold [2] à s'exiler de son duché d'Allemagne. Le duc Carl a lu l'ode de Conrad Celte « à Apollon pour qu'il vienne avec sa lyre, d'Italie chez les Allemands », premier désir de la Renaissance. Il a une âme d'esthète, l'âme

1. On retrouve en Pater « quelques traces de cet amour du soleil, de cette fatigue du Nord qui, selon Mme de Staël, entraîna les peuples septentrionaux dans les contrées méridionales ». « Un beau ciel, ajoute Mme de Staël, fait naître des sentiments semblables à l'amour de la patrie. » Et l'auteur de l'*Allemagne* nous cite l'exemple de Winckelmann lui-même, dans lequel une fois de plus se reconnaîtrait Pater, avec sa nostalgie du soleil : « Quand Winckelmann, après un long séjour en Italie, revint en Allemagne, l'aspect de la neige, des toits pointus qu'elle couvre, et des maisons enfumées, le remplissait de tristesse. » (*De l'Allemagne, Lessing et Winckelmann.*)

2. « *Imaginary Portraits.* »

même de Walter Pater, ce duc de Rosenmold qui, dans l'Allemagne du XVIIIe siècle, aspire vers l'Italie. Après avoir cherché l'âme latine dans les livres et les arts de la France, et le reflet du soleil latin sur les toiles de Rubens, un Raphaël envoyé d'outre-monts décide le duc Carl. Il s'évade un beau jour. La nostalgie du Midi est trop forte. « Il lui semblait parfois qu'il devait appartenir à une race méridionale et que son mal du pays devait provenir de la réminiscence d'une existence antérieure... C'était en France, en Italie, et par-dessus tout en Grèce qu'il fallait chercher la lumière, parmi les incomparables trésors d'art, de poésie et de vie même qui s'y cachent. » Carl de Rosenmold s'en va vers l'Italie par le Rhin, mais il emporte une âme allemande et médiévale. Les rues pittoresques du Strasbourg gothique, où Wolfang Gœthe étudiant viendra découvrir et délivrer la prêtresse de Tauride, Iphigénie, rappellent à chaque pas le duc Carl au passé national. L'Italie est tout proche et Carl de Rosenmold n'en franchit pas le seuil. Dans un chalet du Grinderwald, il sent que « c'est par le cœur de l'homme, à travers la vie et la nature », que passe la route d'Hellas. Carl de Rosenmold retourne dans sa petite ville allemande, pour y devenir, comme bientôt Gœthe à Weimar, l'âme d'une Renaissance.

*
* *

Gaston de Latour, histoire de la Renaissance française, essaie de concilier la religion et l'humanisme. C'est un nouveau portrait imaginaire de Walter Pater à peine déguisé. Gaston de Latour, c'est le

ritualiste Pater gagné par Platon à l'hellénisme dans son *study* de Brasenose, Pater en clerc tonsuré de Notre-Dame de Chartres. Il y a du Huysmans plus rêveur dans ce panégyriste de la cathédrale que Pater nous montre « pareille au loin à un vaisseau à la voile » et au coucher du soleil « dominant les campagnes automnales de ses flèches lointaines », produisant « une impression telle sur l'imagination de Gaston qu'il avait peine à savoir si c'était l'œil de l'esprit ou l'œil du corps qui les contemplait ». Il a l'âme de Durtal, ce clerc du XVIe siècle qui se laisse prendre à la pénombre de l'église, « ce crépuscule perpétuel en étroite communion avec quelque chose de correspondant en nous, objet des préférences de cette partie de notre âme qui aime le demi-jour et ne se trouve jamais tranquille en dehors de lui ». C'est bien Walter Pater à Oxford, Gaston de Latour s'enthousiasmant pour les classiques dans un décor du moyen âge, en pleine Renaissance. Il pouvait trouver un symbole de son état d'âme dans cette cathédrale où le clocher de Jean de Beauce voisine avec la tour gothique. Comme Carl de Rosenmold, Gaston de Latour s'échappe un jour vers les terres du sud, entrevues du haut des clochers de Chartres, vers le pays de la vigne et des pêchers en fleur où pindarise le prince de la Renaissance française, Pierre de Ronsard, que Gaston a lu et aimé à l'ombre de la cathédrale.

Le récit de la visite de Gaston de Latour au prieuré de Ronsard est d'un excellent intimiste. Le poète au profil romain, tel un proconsul des médailles, bêche son potager, simple comme Cincinnatus, quand les pèlerins de Chartres arrivent. La cloche sonne pour

complies. Le prieur Ronsard mène ses amis au chœur. Ils le voient assister pieusement son confidentiaire, en chape poupre, barrette au front, allégorie vivante de l'union de l'humanisme et de la foi. On se retrouve au souper, un souper de carême égayé d'un petit vin vendômois. Il neige, un bon feu clair pétille dans l'âtre. Ronsard exhibe aux yeux de ses jeunes admirateurs ses trophées : la Minerve des Jeux Floraux où il fut proclamé Prince des poètes, ses livres aux merveilleuses reliures et, joyaux entre tous insignes, le portrait de Marie, d'Hellène et de Cassandre, l'effigie de Ronsard lui-même cuirassé d'or, en manteau fleuri, au front la couronne du triomphateur romain. Après sa visite à Ronsard, l'appel de la beauté et celui du devoir se disputent le cœur de Gaston. Ce clerc passablement profane cherche une règle de vie et, symptôme révélateur de son état d'âme, c'est au prince des sceptiques qu'il s'adresse, à notre Michel de Montaigne.

Il faut ranger dans la descendance authentique de Montaigne Walter Pater allant demander à l'auteur des *Essais* le secret du *Que sais-je?* sous le déguisement de Gaston de Latour. C'est à Montaigne que Pater emprunte son « cyrénaïsme », la philosophie de l'universelle illusion et de l'universelle mobilité qui fait le fond de *Marius l'Épicurien*. C'est sur elle que Pater édifiera son esthétique dans la conclusion de son livre sur la Renaissance. « La diversité, le caractère ondoyant de la nature humaine, si profond en était le sens chez Montaigne qu'il avait l'air, lui aussi Montaigne, *d'être toujours à changer de couleur par sympathie...* » Et tel sera bien pour

Pater le programme du parfait dilettante[1]. Ce disciple de la Renaissance française ne réussit d'ailleurs point à se défaire de son âme du Nord incurablement romantique. Nous retrouvons l'élève de Montaigne au massacre de la Saint-Barthélemy, spectacle poignant pour un esthète. Gaston de Latour, désorienté, s'éprend cette fois du panthéisme de Giordano Bruno; puis nous le perdons de vue. Pater allait-il ramener l'imagination dévoyée sous la règle conventuelle ou faire mourir Gaston de Latour comme Emerald Uthwart, les armes à la main? Il est impossible de répondre. Le roman est inachevé. Comme Vigny dans *Cinq-Mars*, *Stello* et *Daphné*, Pater nous a donné dans *Gaston de Latour* un excellent modèle de roman historique et philosophique.

* * *

Marius l'Épicurien, où Gœthe et Rousseau fusionnent avec Montaigne et Marc-Aurèle, est la synthèse de l'esthétique et de la philosophie de Pater, le plus harmonieux et le plus systématique de ses livres. Pater y fonde en raison le dilettantisme et surpasse Renan dans l'art de concilier les antinomies. Pater opère ce prodige d'établir le christianisme sur une base épicurienne. Pater est dans Marius comme il était dans Gaston de Latour. On retrouve, dans ce livre, le même art de créer des milieux fictifs et de parer l'âme moderne des dépouilles de civilisations disparues. *Marius l'Épicurien* est un *Fabiola*, un *Quo Vadis* philosophiques.

1. Comparer à ce sujet *Marius l'Épicurien* et le chapitre v de *Gaston de Latour*.

Il est bien Anglais ce Marius qui professe, dans la religion de Numa, un naturalisme calqué sur celui du grand symboliste Wordsworth qui fonda la religion sur l'adoration des puissances de la Nature. Nous reconnaissons Florian, l'enfant splénétique, dans ce jeune Romain qui joint à un sentiment très vif du « home » une vague crainte du mal et dont la jeunesse adonnée aux observances rituelles « se passe toute dans la contemplation plus que dans l'action ». Est-ce à Pater ou à Marius que l'oracle d'Esculape recommande de développer « ses facultés visuelles, étant de ceux qui doivent atteindre à la perfection par l'amour de la beauté sensible »? L'originalité du livre est dans la reconstitution idéale et toute personnelle de la Rome stoïcienne et épicurienne qui devient ainsi le symbole des tendances se disputant le cœur de Walter Pater, tableau d'histoire trop empreint des préférences secrètes de notre esthète pour garder une valeur objective. C'est Rome vue par un disciple des métaphysiciens allemands. Mais là n'est pas le but du livre; ainsi que le titre l'indique, il faut y chercher surtout l'histoire d'un développement personnel et, semble-t-il, le dernier mot de Pater sur la vie.

« Marius, nous dit Pater, à la suite des philosophes illusionnistes, remplaçait le monde extérieur par son monde intérieur à lui, tel qu'il lui plaisait de l'aimer. » Marius se meut dans l'univers des formes sensibles en lui faisant l'honneur de le croire vrai, pour le plaisir qu'il y trouve. La vie s'écoule, l'instant nous échappe, suivant le vieil Héraclite. L'épicurien est d'accord avec l'Ecclésiaste pour dire la vanité du temps, l'inanité de la vie. Mais l'esthète tire de l'illu-

sionnisme des conclusions différentes, les conclusions d'Horace : qu'il faut se hâter de jouir d'aujourd'hui, puisque demain n'est pas assuré. A force d'intuition, exprimons de l'instant fugitif tout ce qu'il peut nous donner, grâce à une culture intense de notre sens esthétique.

*
* *

Au lieu d'un système, Marius se fait ainsi un art de vivre. De l'esthétisme personnel il va, par le même principe, s'élever à l'esthétisme transcendant et rejoindre l'idée de l'Église. Marius s'aperçoit en effet que sa passion pour le beau n'est qu'une forme du désir chrétien de la perfection. Le même désir qui tourmente le saint travaille l'esthète : le désir de faire de la vie réelle le gage d'une vie plus haute, la croyance à la valeur de l'existence prise dans un sens idéal, l'exaltation des puissances supérieures. Esthétique et sainteté ne font qu'un. Marius cherche dans l'union de ces deux éléments la marque de la véritable Église. Il la trouve dans les Catacombes, où il accompagne son ami le chrétien Cornélius. La liturgie des Catacombes émeut le ritualiste Marius, déjà chrétien de désir. Il reste cependant bien du scepticisme dans son adhésion à l'Église. C'est par hasard, et comme inconsciemment, pour sauver son ami Cornélius, que Marius l'Épicurien se laisse arrêter par les soldats qui ont envahi l'hypogée. C'est malgré lui qu'il meurt de fatigue, prisonnier parmi les chétiens. L'un d'eux? Qui le dira? Marius ne fut-il point jusque dans la mort un disciple des philosophes de Cyrène, renseigné sur le peu de valeur absolu de la vie et

s'acquittant de ce qu'il lui doit en la donnant toute dans un beau geste? On l'enterra parmi les martyrs. On pouvait graver sur le loculus qui contient ses restes une inscription de ce genre : « Ci-gît Marius l'Épicurien, le plus chrétien des sceptiques, le plus païen des martyrs ». Marius ressemblait comme un frère à Walter Pater, le païen mystique d'Oxford.

*
* *

Il y avait du nihilisme dans ce Cyrénéen, un fond d'ennui s'écoutant et de rêverie romantique. Le spleen tenait au cœur ce disciple de Platon, hyperboréen comme son Apollon en Picardie, dans ses pages les plus helléniques, mal du pays indéfinissable qui n'était peut-être chez Pater qu'une conséquence de sa théorie de la réminiscence et de la préexistence des âmes; il y avait du Pétrone également dans ce fervent ritualiste, un fond de narcissisme, l'adoration du moi, l'art des déguisements raffinés, le goût de se regarder vivre et mourir dans les autres, d'assister à sa propre vie artistiquement parée. Ce romantisme s'est interposé souvent entre Pater et la réalité. Dans ses plus belles impressions d'art nous retrouvons sa *morbidezza*. Elle inspire les fameuses « variations » sur la Joconde, que Pater enlève au Vinci pour la charger de son état d'âme et de sa culture d'esthète décadent du XIXe siècle, « de tous les désirs des hommes depuis des millénaires ». Sphinge « en qui l'âme avec toutes ses maladies a passé ». Dans « la figure qui se dresse au bord des eaux », Pater retrouvait « la luxure de Rome, le mysticisme du moyen âge, les péchés des Borgia...

Comme Léda elle a été la mère d'Hellène de Troie, comme sainte Anne la mère de Marie... Pareille au vampire, elle a connu plusieurs morts ; elle sait les secrets de la tombe. »

Par sa tendance surtout à chercher dans les musées d'Europe un reflet embelli de son moi, à les fréquenter comme des stations de « psychothérapie », Pater est un type fort ressemblant d'esthète moderne. Il existe peu d'exemples d'une confusion aussi radicale de l'art et de la vie. Tandis que pour nos esthètes, Flaubert par exemple dont Pater se proclamait le disciple, l'art pour l'art n'est qu'un motif d'action, de création artistique incessante, — et cela encore est une morale, — c'était pour Pater le moyen de caresser en rêve de belles formes, de beaux sentiments, de belles idées. La vie « objet d'art » n'avait pas d'adorateur plus convaincu. Il y avait, dans l'auteur de Marius l'Épicurien, un Des Esseintes de l'idéal.

*
* *

Le couronnement de cette esthétique, ce sera la conclusion des *Études sur la Renaissance*. Dans ces pages fameuses, Pater nous a donné l'évangile du parfait dilettante, quintessence d'agnosticisme à rendre Renan jaloux. Sous le doute délicatement nuancé passe une authentique étincelle de feu sacré, l'enthousiasme pour l'art à défaut d'autre certitude.

Que l'art, faute de mieux, nous prête une raison de vivre :

Brûler de cette flamme étincelante, persister dans cette extase, c'est en cela qu'est le succès de notre existence. On pourrait même le dire, en un certain sens, la cause de nos

insuccès c'est la formation des habitudes : car, après tout, l'habitude suppose un univers stéréotypé et ce n'est, d'autre part, que grossièrement que deux personnes ou deux objets se ressemblent. Si tout fond sous nos pas, autant vaut nous prendre à quelque passion exquise, à quelque augmentation de connaissance, qui en élargissant pour nous l'horizon paraisse libérer un instant l'esprit, à quelque excitation des sens, teintes étranges, odeurs curieuses, travail des mains de l'artiste, visage d'un ami... Avec ce sentiment de la splendeur de notre expérience, et de son affreuse brièveté, en mettant tout ce que nous sommes dans un effort désespéré pour voir et pour palper, il nous restera à peine assez de temps pour construire des théories sur les objets qui nous tombent sous la vue et sous le toucher. Ce que nous devons faire, c'est de continuer sans cesse à essayer des opinions nouvelles et à courtiser de nouvelles impressions, sans nous rendre jamais à aucune orthodoxie, fût-ce l'orthodoxie de Comte, de Hegel, ou la nôtre.

Que l'art et les lettres soient ainsi pour nous la consolation de la dernière heure du condamné, cette heure que Pascal voulait nous voir passer au pied du Crucifix, voilà le souhait de l'esthète d'Oxford. *Fugit ineluctabile tempus*. Le seul remède qui nous reste pour oublier la brièveté de l'existence, c'est « d'en étendre la durée et d'obtenir autant de pulsations que possible dans le temps qui nous est accordé ». A cela les passions sont bonnes, et entre toutes « la passion poétique, le désir du beau, l'amour de l'art pour l'art ». Voici la sagesse : « L'art vous propose franchement de faire des instants de votre vie quelque chose de rare, et cela uniquement au nom de ces instants mêmes. » Pater fonde ainsi une religion sur ce qu'il nomme *the will to Beauty*, le désir, la volonté du beau, comme on essaiera après lui d'en établir une sur le *will to believe*, la volonté de croire.

*
* *

Pater reste dans la littérature anglaise un admirable artiste. Il est né avec Shelley et Keats au pays du *Songe d'une Nuit d'été*, en compagnie de Titania et de Puck. C'est dans cette contrée de songe que doit se manufacturer la prose poétique si aérienne et si fluide dont Pater nous a donné l'exemple dans son mythe de Psyché[1]. Il y a dans Walter Pater, comme dans les plus purs des poètes anglais, des moments uniques où les mots frôlent de si haut et de si près l'idéal qu'ils s'évaporent, se diluent, nous laissant en quelque sorte le style à l'état de rosée, un style tout irisé de rayons chatoyants et d'une diaphanéité parfaite.

En Walter Pater nous avons reconnu un des nôtres. Lui aussi a passé huit jours chez M. Renan ; nous l'avons rencontré au Jardin de Bérénice cherchant à déchiffrer l'énigme universelle au fond des yeux du Velu. Nous l'avons entendu disserter et mêler la légende chrétienne au folk-lore païen, sur les marches du Puits de Sainte-Claire. L'aube le surprenait, en compagnie de Durtal, au parvis de Chartres. Nous avons cru le voir accoudé sur l'établi où Gustave Flaubert burinait les phrases de *La Tentation* et de *Salammbô*. Gustave Moreau, Rops, Baudelaire le rappellent tour à tour, et l'on voit par là à quel endroit très profond de l'âme moderne tenait Walter Pater, esthète et dilettante anglais.

Esthète encore plus que dilettante, le problème de

1. *Marius l'Épicurien* (*Le Livre d'or*, I, 5).

la culture est beaucoup moins pour Pater un problème philosophique qu'artistique; esthète et esthète anglais par sa façon de ne point séparer l'art de la rêverie et du mysticisme chers à sa race, par son parti pris de n'habiter en réalité ou en rêve que les « endroits les plus exquis du monde », Pater présente tous les symptômes de la nostalgie des terres du sud qui tient au cœur l'Anglo-saxon. Il faut fendre les flots, échapper aux grisailles du Nord, revoir l'azur. Mais, par un retour fatal, au pays souhaité le spleen persiste, l'âme du nord se retrouve et se retrouve seule. « La mélancolie, dit Emerson, tient à l'âme saxonne comme aux accords de la harpe éolienne. » On se terre alors dans un « study », portes closes, avec deux âmes irréconciliables que l'on s'épuise à flatter tour à tour, religieux en art, esthète en religion, préraphaélite et ritualiste. L'Apollon en exil au pays de Thulé, qui s'appelait Byron, Keats, Shelley, Rossetti, Morris, Ruskin, s'incarne à nouveau en Walter Pater.

III

WALT WHITMAN POÈTE COSMIQUE [1]

I

Salut au Monde.

Le rêve de celui-ci ne tient pas entre les murs d'une bibliothèque. L'univers tel qu'il le conçoit déborde les cadres du songe. Poète athlète, l'exaltation poétique l'entraîne sur « les grandes routes de l'univers, aspirant de larges bouffées d'espace » :

Viens, me dit la Muse, chante-moi un chant qu'aucun poète n'ait chanté, chante-moi l'Universel.

Il y a une page d'Emerson qui s'applique parfaitement à Whitman et qui semble avoir été à son propos prophétique. C'est dans l'essai intitulé *Le Poète*. Le philosophe y trace le portrait d'un poète idéal et national, « dont le verbe s'écoulerait comme la nature, qui userait des formes non pour les formes elles-

1. *Léon Bazalgette : Walt Whitman. L'Homme et son Œuvre.* Paris, Mercure de France, 1908. — *Feuilles d'herbe de Walt Whitman*, traduction complète par le même, *ibid.* Nous traduisons sur le texte original.

mêmes, mais pour la vie ». « Nous n'avons pas encore eu en Amérique, poursuit Emerson, de génie à l'œil tyrannique qui sût la valeur de nos incomparables ressources et qui vît dans la barbarie et le matérialisme de notre époque un autre carnaval des mêmes dieux dont il admire tant le portrait dans Homère... Le flottage sur nos fleuves, nos orateurs et leur politique, nos pêcheries, nos nègres, nos Indiens, nos navires... le commerce du Nord, les plantations du Sud, le défrichement de l'Ouest, l'Orégon, le Texas, n'ont pas encore été chantés. Cependant, à nos yeux, l'Amérique est un poème; son ampleur géographique éblouit l'imagination : elle n'attendra pas longtemps son poète... » Et, comme s'il avait senti sa prophétie réalisée et le poète venu à l'apparition des *Brins d'herbe*, Emerson fut un des premiers, — et des rares, — à saluer leur auteur « au début d'une grande carrière »; à son dam d'ailleurs, car le bon Whitman s'empressa d'imprimer l'éloge sur la couverture de son livre sans en solliciter l'autorisation.

*
* *

L'originalité de Whitman aura été de retrouver en plein XIXe siècle, d'une façon non point savante mais instinctive, dans un pays de civilisation avancée, la poésie primitive. D'un primitif, ce quaker de naissance eut l'âme. Né et grandi sur la plage de Paumanok (Long-Island), au bord de « la mer retentissante », à peine passa-t-il par l'école. Toute sa vie il préféra aux livres le contact immédiat de la réalité. Il eut horreur du romanesque et du romantisme,

auxquels il voulut substituer ce qu'il appelait « le cosmique ». Au lieu de composer de délicates histoires d'amour dans une chambre gothiquement meublée ou de travestir en parfaits soupirants modernes les chevaliers de la Table-Ronde, il fut chemineau et bohême, chanteur de grande route et de carrefour. Tour à tour typographe, maître d'école, journaliste, charpentier, puis poète, dandy également que l'on vit promener le long des avenues de New-York, sur l'impériale des omnibus, des toilettes extravagantes, il se maria rudement à la nature. *Chansons des rues et des bois* serait, à défaut d'autres, le titre qui conviendrait le mieux à ses poèmes. Il n'est pas douteux qu'il ait su retrouver le panthéisme des poètes primitifs et se faire une âme de pythagoricien ou de brahmine. Ne voir en cette métamorphose que jeu de dilettante et anachronisme serait méconnaître l'homme, — le plus ingénu du monde qui fût, — et son pays immense et vierge à tant d'égards encore.

*
* *

Il eut une âme universellement sympathique et « prenante ». Tout fut pour lui miracle. On dirait à l'entendre qu'il découvre le monde pour la première fois. Il le voit « dans sa bonté et sa beauté originelles, une grande merveille ronde roulant dans l'air... l'univers dûment en ordre et toute chose à sa place... » :

Je crois que le brin d'herbe vaut le voyage des étoiles. — La fourmi est également parfaite, ainsi qu'un grain de sable et l'œuf d'un roitelet, la rainette est un chef-d'œuvre insigne, — Et la mûre rampante ornerait les salons du ciel... — Une souris est un miracle suffisant pour émouvoir des sextillions d'infidèles.

Le mal, pour lui, n'existe pas; toutes choses telles quelles sont identiques et saintes. « Tout me semble bon, chante-t-il. Je ne vois pas une seule imperfection dans l'univers. » Ce qu'il y a de plus remarquable dans le cas de Whitman, « c'est, dit William James, l'absence complète de contradiction dans son âme ». Il voulut mettre l'homme à l'unisson de l'univers comme il y était lui-même. Dans ses poèmes souvent interminables, qui rappellent, sur un autre mode, les cantiques de François d'Assise, il mande les créatures pour leur parler comme à ses frères et sœurs. Il tombe, à leur vue, dans un délire sacré. Il confond tout, il se confond avec tout, il est tout :

Il me semble que j'incarne le gneiss, le charbon, la mousse aux longs fils, les fruits, les grains, les racines comestibles, et que je suis tout tapissé de quadrupèdes et d'oiseaux.

*
* *

Dans le *Chant de moi-même*, il se fait le centre du monde. Il convoque à lui tous les êtres et, à mesure qu'ils défilent, il les adopte et leur confère le sacre poétique :

Vers moi convergeant, tout ce qui se trouve en l'univers perpétuellement s'épand; — tout s'adresse à moi et je dois en découvrir le sens.

Sa faculté de dédoublement est étonnante :

Les agonies sont un de mes déguisements, — je ne demande pas au blessé ce qu'il sent, — je suis moi-même le blessé.

Il est ainsi, simultanément, l'esclave fugitif et traqué, le pêcheur jetant son harpon, le pompier

surpris dans la maison qui flambe, le marin sur le pont au moment de l'abordage. Ne lui demandez pas son âge :

Je vois l'immense néant primitif; j'y étais, je le sais... — Les préparations pour moi furent immenses, — les cycles ont porté mon berceau, — avant d'être né de ma mère, les générations me guidaient. — Je suis l'apogée des choses accomplies et je contiens les choses à être...

Sommaire également des cosmogonies, des religions et de tous les dieux de la terre, « les prenant pour ce qu'ils sont et pas pour un sou de plus », il participe en imagination à tous les cultes :

Faisant un fétiche du premier roc ou de la première souche venus, — faisant des conjurations avec des baguettes dans le cercle des sorciers obis, aidant le lama ou le brahmine à moucher la lampe des idoles, — acceptant les évangiles et le divin crucifié.

Les antiques civilisations se réincarnent en lui. Des millions d'hommes et d'êtres lui prêtent les battements de leur cœur. Il se charge avec enthousiasme de l'existence universelle. En même temps qu'il écrit dans sa chambre de pension pauvre ou qu'il court les rues de New-York et de Philadelphie, il escalade en imagination l'Hymalaya, contourne le Cap Horn, pêche le phoque dans la Baie de Baffin, traverse le Zuyderzée. Il est simultanément au débarcadère de Liverpool, de Bordeaux, de San-Francisco, de la Nouvelle-Orléans. En nommant les régions les plus éloignées de la terre, il se donne l'illusion de les habiter.

*
* *

On ne vit jamais pareil effort pour contenir, entre deux bras d'homme, l'univers visible et invisible. Dans le pêle-mêle de formes divines qu'était pour lui l'univers, Whitman se jette éperdument et s'expose dans sa nudité, « fou du contact de lui-même » et de « son corps électrique ». S'effaroucher de son impudeur, c'est oublier qu'il porte le thyrse dans le cortège de Dyonisos ou, mieux, qu'il s'identifie en son délire aux divinités mi-parties homme et brute, faunes, centaures de la fable. Sa communion avec le monde matériel est si intime qu'il en croit toutes les parties animées.

Pour lui tout est dieu. De là ses ingénues, ses interminables laudes sensuelles, son hymne du *Corps électrique* où le rythme assume le frisson du sexe. Il mêle constamment l'âme au corps et le corps à l'âme. Célébrant la pluie, c'est aussi bien le sang et la sueur qu'il célèbre. Quand il chante la germination des « brins d'herbe », il dit également la toison qui couvre son corps blanc et rose de bon géant. S'il entonne le chant de la houle, il y mêle le bercement de l'amour. Mais, si troublant qu'il soit, il est rarement équivoque. Il n'a rien à cacher et il est fier, jusqu'au défi, de ce qu'il montre :

Les lois élémentaires n'ont pas besoin d'excuse.

Il enveloppe donc toutes choses, les embrasse, les étreint, les caresse. Il est devant le monde comme Namouna devant le corps nu de sa maîtresse. Il chante les noces de l'univers et du poète :

O hymen! O hyménée!

Tout est bon, tout est beau :

O vaste Rotondité, en l'espace nageant, — toute couverte aux yeux de force et de beauté...

Sensualisme tout poétique et artistique, impossible pour Whitman de voir l'âme sans le corps :

C'est par vous seuls, solides et fluides fidèles, que nous découvrons l'âme; — par vous, couleur, forme, lieu, sublimité, idéalité; par vous toute preuve, comparaison, toutes suggestions et déterminations de nous-mêmes.

Il pense qu'un arbre vaut un homme :

« Moi aussi je possède conscience et identité », chante le grand arbre rouge de Californie, — et tous les rochers et les montagnes l'ont et toute la terre...

Sa vision de la réalité est si aiguë qu'il la prolonge sans peine au plus lointain des temps, mais à une distance telle au delà de sa propre existence, que, pour la suivre, il est obligé d'imaginer une survie même corporelle. Il croit à la continuïté des êtres, comme à leur personnalité :

Ce n'est pas assez d'avoir ce globe pour un temps, — je veux des milliers de globes et pour toujours...

L'idéal fut d'ailleurs pour lui « aussi absolu que le réel ». Tout à ses yeux avait un « résultat spirituel ». Écoutez-le chanter les laudes de l'âme :

L'âme énergique, indestructible, voguant dans l'espace à jamais, visitant toute région comme un vaisseau la mer...
Le vaisseau, l'immortel vaisseau de l'âme en voyage, en voyage!...

A cause de cette transposition du réel dans l'idéal, nul ne fut plus que Whitman religieux et mystique.
Il n'ignore pas la science. Il chante dans un pays

qu'elle transforme quotidiennement. Il souhaite des poètes « scientifiques et hégéliens ». Il se préoccupe d'accorder et de modifier ses rêveries avec les découvertes scientifiques. Mais il ne s'en tient pas là. Il rêve à la poésie « un couronnement métaphysique » et se rallie pleinement à la philosophie émersonienne en déclarant que « la science doit expliquer l'univers physique par l'univers spirituel et par là se transformer en religion ».

Ajoutez que ce primitif est parfaitement de son temps. Il introduit en ses litanies ce que les poètes hébreux, indiens ou grecs, qu'il imite, eussent été bien étonnés d'y rencontrer : le tableau de la civilisation industrielle du Nouveau-Monde à laquelle Whitman fut le premier, conformément au vœu d'Emerson, à trouver un sens spirituel et poétique. Il accueille les inventions et les découvertes; il voit dans l'inauguration du canal de Suez et du chemin de fer du Pacifique un « profit pour l'âme »; il salue dans l'usine « la cathédrale de la sainte Industrie, plus grande que les tombeaux d'Égypte ».

II

L'Américain.

Le plus curieux dans le cas de Walt Whitman, poète américain, c'est l'absence totale en ses odes du clair-obscur et du spleen puritain qui voilent l'œuvre d'un Hawthorne, d'un Longfellow, d'un Whittier et d'un Edgar Poe. Whitman représente l'autre Amérique, l'Amérique optimiste et toute moderne, l'Amérique de la vie intense, des gestes en

plein air, de la fraternité déclamatoire et encombrante, l'Amérique impérialiste et humanitaire. Ses odes prétendent être la conscience d'un peuple. Ce sont des cris, des appels jetés d'une rive à l'autre du nouveau continent, de New-York à San-Francisco, du Canada au Mexique. Le cœur poétique de Walt Whitman, orienté vers l'ouest, se fait conscience et centre des États-Unis de l'avenir qu'il prophétise et prépare.

De l'Amérique Whitman prétendit être en tous points le poète national et le barde, le pays et le poète « s'absorbant ». Il lui faut l'Amérique dans toute son ampleur :

La péninsule verte de Floride... le delta incomparable de la Louisiane, les champs de coton de l'Alabama et du Texas, les collines et les vallons dorés de Californie, Cuba aux douces brises.

« Je jure, chante-t-il, que je veux avoir en moi toutes les qualités de ma race. » Qualités ou défauts, il en a la jactance, en effet. Il s'intitule orgueilleusement « instructeur d'athlètes ». En combien de vers n'a-t-il pas célébré la magnificence des corps vigoureux entraînés aux sports énergiques, fortifiés par de copieuses baignades, doué qu'il était lui-même, d'après témoins, d'une splendide complexion. « Toutes les actions héroïques, affirme-t-il, se sont accomplies en plein air. » Nul n'a tracé des jeunes hommes de l'Union un portrait plus fidèle :

les premiers à cheval, à lutter, à frapper le noir de la cible, à diriger un bateau, à chanter et à s'accompagner du banjo, dédaigneux des coups...

Il célèbre, sans hypocrisie ni vergogne, l'épithalame de l'homme et de la femme « athlètes », s'unis-

sant pour assurer l'avenir d'une belle race. Il vante la rude camaraderie, « le mépris américain des lois, des cérémonies, l'impatience de toute contrainte » qu'il ressentit plus que personne. Il se méfie de ce qui a été « importé sur un navire ». Il veut être « continental », poète de l'Amérique « isolée ». Dans sa passion d'indépendance, il va jusqu'à rêver d'un Shakespeare américain et « démocratique » pour l'opposer au Shakespeare anglais « féodal ».

Il était impérialiste et mégalomane. Il aimait à prophétiser le jour où les *stars and stripes* flotteraient sur le vaste continent, Cuba et le Canada compris, du Mexique à la baie d'Hudson. Il voulait transformer en deux lacs américains l'Atlantique et le Pacifique. Une fois sur le trépied, il proclamait les États-Unis la première des nations. Il tenta, avec quelle ardeur! de se faire le centre des États, lui, Walt Whitman, en sa conscience de poète. Son patriotisme ne se borne pas à ressasser les cantates sur la guerre de l'Indépendance ni à décorer d'inscriptions grandiloquentes des événements souvent minuscules. Le présent le fascine; une plus grande guerre, « la guerre de Quatre ans », à laquelle il a participé, captive son attention :

La guerre rouge sera ma chanson des rues.

Outre qu'il leur doit la partie la plus populaire de son œuvre (*Roulements de tambour*), une série de tableaux de guerre qui sont d'un maître (*L'Hymne funèbre de Lincoln*, *Capitaine, ô mon capitaine*, *Le passage du gué*, etc.), ces quatre années terribles comblèrent le patriote. Avec quelle fierté, en ces régiments vêtus de bleu qui défilent dans la

poussière le long des routes de Virginie, il salue la jeunesse de l'Union! La voilà, en chair et en sang, comme il l'aime, cette généreuse Amérique, prodigue d'une surabondante force. Les cheminées d'usine ont beau prendre d'assaut le ciel ainsi que les citadelles de finance sur le promontoire de Manhattan. Si pittoresques et poétiques qu'elles fussent à ses yeux, le poète se demandait parfois quel profit en retirerait l'Amérique idéale qu'il voulait construire. Les légions en marche pour l'affranchissement des esclaves dissipent ses craintes. Il a vu la démocratie américaine, loin des bourses et des banques, souffrir et mourir sur les champs de bataille et dans les hôpitaux pour une cause. Il ne doute plus de sa dévotion à l'idée.

*
* *

Ce patriote souvent exalté n'a cependant rien d'un « jingo ». Sa sympathie est universelle pour les peuples comme pour les choses. Il a très dignement chanté la France et l'Irlande malheureuses. Autant et plus que patriotique, sa muse est humanitaire. Il ne voit pas l'Amérique seule; il voit « la solidarité des races », les frontières européennes abattues, les rois détrônés, les nations réunies par la vapeur, le télégraphe, la presse et... les engins de guerre, la « guerre divine » qui venait de rétablir l'Union.

Whitman n'est pas aveugle aux défauts de ses compatriotes. De son pays, nul, même parmi les censeurs européens qui ne lui ont jamais manqué, n'a plus franchement étalé les imperfections. Il en a noté la cupidité, l'excentricité, la frivolité, « l'absence

de conscience morale », les excès d'individualisme, lui-même cependant individualiste convaincu et souvent forcené. Au sein de sa chère Union il appréhende des conflits, des désaccords possibles. Il craint que ce trop vaste corps ne vienne à manquer de cohésion, ou, comme il dit pittoresquement, de « squelette ». S'il n'y avait là qu'un « corps sans âme »! La prospérité matérielle des États-Unis ne lui fait pas illusion. « Ce n'est pas seulement, écrit-il dans ses *Aperçus Démocratiques*, qui contiennent en un fouillis de mots quelques idées géniales, ce n'est pas seulement les chemins de fer, le blé, le porc, le pétrole, le surplus de centaines de millions, qui peuvent mettre cette république haut, sinon au plus haut de l'échelle cosmique de l'histoire. Toute la grandeur du monde dépend de l'intellectualité. » Pour Whitman comme pour Sully-Prudhomme,

C'est grâce à l'idéal que l'humanité dure.

Sur cette conviction, Whitman fonda pour l'avenir de son pays de larges espérances. Il rêvait de donner aux États-Unis « des poètes plus grands que leurs présidents ». « Les poètes d'Asie et d'Europe sont morts, s'écriait-il, il est temps de les surpasser. » Comme Victor Hugo avec qui il offre plus d'un trait de ressemblance, Whitman se fit du poète, « fils de Dieu » et « faiseur de nations », une idée sacerdotale et liturgique, celle d'un intermédiaire obligé entre l'univers divin et l'homme, l'idée d'un dépositaire de la conscience cosmique et morale. Et Whitman prophétisait l'avènement d'une littérature américaine révolutionnaire qui, en choquant les règles de l'esthé-

tique et de la moralité traditionnelles, donnerait à son pays le « trust » du laurier sacré.

III

L'artiste.

Que l'on puisse être poète en anglais sans s'assujettir à la métrique traditionnelle, Whitman voulut en être la vivante preuve. S'il invente son vers libre et se passe des mètres traditionnels, ce n'est dans son cas ni paresse ni impuissance, mais plutôt, en art comme en politique et en morale, le même goût de liberté. La marche aventureuse de ses pensées, le désordre et la véhémence de ses émotions, l'étendue de ses rêves demandaient un instrument nouveau et élargi d'expression. Il se fit donc un vers à la mesure de son souffle poétique, vers précipité, frénétique et haletant maintes fois, mais majestueux aussi, solennel, lent et toujours ample, quand la discipline poétique endigue ce qu'il pourrait y avoir de trop fougueux dans l'émotion. Le vers de Whitman, original et vaste, suggère le parallélisme des psaumes, les dénombrements homériques, les longues évolutions des poèmes sacrés de l'Inde, les litanies, les hymnes, les invitatoires et répons, le processionnal de la liturgie catholique. Il ne faut point nous y tromper, ce primitif est un artiste. L'art est consommé de ces libres et longs poèmes des *Brins d'herbe* dont la continuité du courant rythmique doit seule assurer l'unité, avec les déploiements et reploiements du vers avançant, reculant, avec une « certaine régularité, tel le retour des

vagues grandes ou petites sur le rivage, roulant sans interruption, s'élevant et retombant à propos ». Tel est bien le charme des poèmes de Whitman avec leurs vastes évolutions que diversifient d'harmonieuses retombées. L'impression dominante que produisent les *Brins d'herbes* est celle de l'étendue, d'une étendue animée et grouillante dont le poète nous fait pressentir à la fois l'immensité et les moindres détails.

*
* *

Une théorie lui était chère et il l'empruntait à Emerson : celle du réalisme poétique, l'idée que c'est la nature qui compose les plus beaux vers. Ses odes sont tout près de l'objet qu'elles chantent; elles prétendent n'en être que la transposition et pour ainsi dire la mimique :

O la voix des animaux! O la rapidité et l'équilibre des poissons! O la chute des gouttes d'eau en un poème! — O le soleil et le mouvement des vagues en un poème!

Le poète selon Whitman n'est qu'un *reporter*, un écho :

Je crois que je ne ferai qu'écouter, — pour accroître ce que j'entends en moi, — et laisser les sons venir à moi.

La poésie préexiste au poème qui doit l'incarner. Les belles formes viennent, d'elles-mêmes et tout naturellement, s'incarner en de beaux vers. Le rôle du poète consiste à capter cette poésie éparse sur l'eau, sur la terre et dans le ciel, en lui préparant un habitat digne d'elle.

L'air est peuplé d'harmonies « vaguement empor-

tées en l'air nocturne, inaperçues et point écrites, que le poète saisit pour les produire au grand jour ».

Dans cette parfaite et musicale ressemblance réside l'excellence des rythmes. Whitman composait et corrigeait ses poèmes en plein air, non point en strict imitateur, mais pour se tenir sous l'influence de la Nature et nous en transmettre les vibrations. La Nature est la clef de ses poèmes :

Si vous voulez me comprendre, allez sur les hauteurs ou au bord de l'eau, — le premier moucheron venu vous expliquera, — une goutte d'eau, un mouvement des vagues sera la clef; — le maillet, la rame et la scie secondent mes vers.

Hymne de foi en un monde sans cesse rajeuni par l'effort humain, il faut non le lire, mais le déclamer, en le scandant d'une vive allure de trappeur, de soldat ou de matelot. Ses odes appellent l'accompagnement du pas rythmé, de la musique qui passe, des avirons qui frappent l'eau en cadence, de la libre course en plein espace. La voile qui claque au vent, le grondement de l'orage, l'élan des vagues, les sursauts de la houle, l'entrain des vents, la clameur des foules sont l'accompagnement naturel de ses vers.

Il nous en avertit. Il n'est pas un poète de société qu'on lit en chambre ou dans les bibliothèques, mais « en cachette » et loin de tous, « dans un bois, derrière un rocher, en plein air, au sommet d'une colline, sur la mer, sur la plage, dans quelque île tranquille... »

Étant donné la complexité, la cohue des images que l'imagination de Whitman embrasse et l'étendue de ce vaste corps, un rythme énergique était pour lui

de toute nécessité. Ainsi l'appareil cinématographique assure par la rapidité des rotations la cohésion des images qu'il projette sur l'écran. L'illusion de la vie dépend de la vitesse des mouvements. C'est de mouvement plus encore que de couleur que Whitman est épris :

Toutes les pulsations du monde se concentrent et battent pour nous, dans notre rythme occidental.

Sa poésie connaît d'infinis cheminements. Ses vers s'avancent comme « une procession eurythmique et belle », sur la Grande Route, par des avenues sans limites, ayant devant soi tout l'espace :

Donne-moi de contenir tous les sons (criai-je en une folle lutte), — Emplis-moi de toutes les voix universelles, — Donne-moi leurs palpitations et celles de la Nature, — les tempêtes, les eaux, les vents, les opéras, les chants, — les marches et les danses, — Parle, — inonde, — car je voudrais tout saisir.

Il faut sans doute dans ce rythme faire large la part de l'élément national. Goût de mouvement, de libre expansion et d'espace, Whitman reproduit magnifiquement l'allure de tout un peuple bien connu pour son entrain physique et spirituel, son optimisme, son goût du changement et du voyage, ses aspirations vers le mieux, peuple en évolution et en création incessantes :

O quelque chose de dangereux et de redoutable! — Quelque chose de bien éloigné d'une vie mesquine et pieuse! Quelque chose de neuf! quelque chose d'extatique! — Quelque chose d'échappé à l'ancre et de voguant libre!

Cités surpeuplées d'outre-mer, pareilles à ses odes où, du matin au soir, la cohue humaine se presse,

grondements, trépignements, tout ce qui, en vingt-quatre heures de jour et de nuit, s'écoule, d'une pointe à l'autre de la péninsule de Manhattan, d'une rive à l'autre des amples fleuves, trains qui roulent, sirènes qui hurlent, les grands steamers qui entrent au port ou le quittent. Tout ce que le voyageur voit passer devant ses yeux ahuris, Whitman l'a senti et noté, avec la rumeur des foules, dans un pêle-mêle d'images et de bruits les plus pittoresques et, parfois, les plus incohérents du monde. C'était là pour lui poésie pure, formes mouvantes et vibrantes, rythmes de la cité qui devaient, comme ceux de la mer et de la forêt, suggérer et éprouver les cadences écrites. A cette énorme anarchie, étant poète, Whitman impose sa norme, la discipline et l'eurythmie des vers.

*
* *

Non moins que le génie du rythme, Whitman a le génie de l'évocation et le don d'associer en les amplifiant les images, comme il a le don d'amplifier les mouvements :

En lui la latitude dans toute sa largeur, la longitude dans toute sa longueur.

Globe-trotter poète, avec quel amour Whitman s'essaie au jeu de rapprocher dans ses vers les antipodes! Il n'a qu'à appeler, à crier son *Salut au monde!* Qu'entends-tu? que vois-tu? Les bruits, les visions affluent. Du moindre objet Whitman imagine les relations universelles. Dans *Le Chant de la Hache*, il célèbre les gestes de la cognée et il entreprend le tour du monde à partir du simple brin d'herbe. Du

brin d'herbe à l'arbre, de l'arbre à la cognée faite de son bois, de la cognée à la maison qu'elle aide à construire, l'association des idées l'emporte et le tableau s'amplifie à l'infini. Aux murs de la maison Whitman découvre l'image d'un navire et l'imagination poétique met à la voile. La hache évoque les mâts qu'elle façonne, les pontons, les forges, les batailles, les sacrifices, les exécutions, la guerre et par la guerre finalement les héros. Les images s'appellent, s'accrochent, se poussent. Du monde, par un procédé familier à Whitman, nous aboutissons à l'homme, plus important pour lui que l'univers et qu'il ne perd jamais de vue. A chaque coup que frappe la hache, une nouvelle vision surgit, et du réel, par échelons successifs, par une ascension au fond toute platonicienne, le poète s'élève en plein idéal.

*
* *

Il a de même le sens aigu de l'unanime et du simultané[1]. Un de ses jeux favoris consiste à revivre, à la même minute, l'existence universelle et à s'incarner à la fois dans les personnages les plus divers. Dans son curieux poème des *Dormeurs*, il veut nous donner l'impression de la rotation terrestre qui emporte l'humanité dans la nuit. Conditions, sexes, âges mêlés, il évoque et revit les existences les plus diverses. Passant parmi les hommes endormis, il rêve

1. Et voilà sans doute pourquoi une des écoles poétiques les plus originales de ce temps, — l'*Unanimisme*, sous la direction de M. Jules Romains, — l'a réclamé comme un maître (Cf. l'enquête littéraire publiée par M. E. Henriot sous le titre : *A quoi rêvent les jeunes gens*, 1913).

tout haut à leur place. Nous entendons tour à tour l'acteur, l'actrice, l'électeur, le politicien, l'émigrant, l'exilé, le criminel, l'amant. Nous assistons à un naufrage, à la relève des morts. Voici Washington au siège de New-York. Nous recevons la visite d'une Indienne mystérieuse qui ne reviendra jamais plus. En rêve, le haineux crie sa colère; une autre voix vante la douceur de l'amour et de l'été. Et la terre tourne. Le poète chante la nuit qui berce et console, confondant les destinées et les songes. Dans l'ombre plus de crimes, plus de difformités. Qu'ils sont beaux ceux qui dorment déshabillés :

Emportés la main dans la main par toute la terre, d'orient en occident, couchés dévêtus...

Le soleil va surgir, mais que la nuit revienne! Le poète encore aspire après sa paix.

IV

Roulements de tambour.

Poète humanitaire et social, la Guerre de Sécession enthousiasme Whitman. Il a trouvé sa voie. Guerre pour l'idéal, guerre pour l'Union, que fit-il d'autre dans ses poèmes sinon d'attirer à soi, comme le sang vers le cœur, pour les associer dans sa conscience poétique, les éléments multiples et disparates qui composaient les États-Unis? C'est pour cela que le Nord prend les armes et que Whitman est son soldat. Debout! Sacrifions tout à l'idéal. Le même rêve de poétique unité qu'il chantait dans ses *Feuilles d'herbe* va se réaliser sur les champs de bataille.

Autrefois le poète courait le monde en quête d'émotions. Aujourd'hui la guerre le comble. Voilà une tâche virile et des émotions dignes de lui. Voici « toute la puissance menaçante du globe soulevée autour de lui pour nourrir son âme heureuse et haute », des « torrents d'homme », un « Niagara d'humanité ». Le poète « absorbe cette immortelle et forte nourriture » :

Affamé, affamé, affamé d'énergie primitive et de la force indomptée de la Nature, — Seule chose qui me rafraîchissait et que j'aimais; — J'attendais qué jaillît le feu déchaîné, — sur l'eau et l'air longtemps; — Mais à présent je n'ai plus à attendre, je suis pleinement satisfait — rassasié; — J'ai vu le véritable éclair, — j'ai vu mes cités électriques; — J'ai vécu pour voir l'apparition de l'homme et le réveil de la belliqueuse Amérique; — Je ne me nourrirai plus des solitudes septentrionales, — Je n'errerai plus sur les montagnes, je ne m'embarquerai plus sur l'orageuse mer.

Debout! il ne s'agit plus de bâtir des villes, de coloniser les déserts, le temps de faire fortune est passé. La Démocratie souveraine appelle aux armes, il faut se battre quoiqu'il en coûte et tout sacrifier à cette cause sacrée :

Roulez! Roulez, tambours! — Sonnez, clairons, sonnez!

Dans les écoles, dans les églises, plus haut que le fracas des villes. Plus de plaisirs, plus d'affaires, plus de commerce ni de plaidoiries :

Roulez! Roulez! tambours! — Sonnez! clairons! sonnez! —
Pas de trêve, — ne vous arrêtez pas à des questions; —
N'importe les timides, — n'importe qui pleure ou prie; —
N'importe que le vieillard supplie le jeune homme; —
N'écoutez pas la voix de l'enfant, ni les supplications de la mère;

Faites trembler sur le brancard qui les porte les morts qui gisent en attendant le corbillard, —

A force de frapper fort, tambours terribles, — à force de sonner haut, clairons !

*
* *

Ce devoir souverain, le Drapeau étoilé l'incarne. Dans *Le Chant de la Bannière*, Whitman célèbre ce mysticisme spécial, cette religion de l'étendard qui caractérise l'Américain. Alors, comme aujourd'hui, que le drapeau étoilé flotte sur « des hommes braves et libres », d'un confin à l'autre du Nouveau Continent. Mais l'unanimité dans le sentiment patriotique n'est pas complète. Il y a des sceptiques. Le drapeau a besoin du poète, porte-parole du patriotisme américain dans ce qu'il a de plus idéal, pour faire comprendre à tous leur devoir. Un enfant, son père et le poète sont réunis au pied du mât qui porte l'étendard surmonté du penon de guerre. Un colloque s'engage. L'enfant écoute et comprend l'appel du drapeau qui claque au vent. C'est la patrie, c'est l'humanité qui appelle. Mais le père s'effraie : le drapeau, c'est la guerre et le danger. Il faut que le poète intervienne et prenne le parti de l'enfant. L'instinct puéril et l'intuition poétique s'accordent et triomphent du bon sens utilitaire :

Oui, tout à jamais pour tous ! — dit l'étendard, — de la terre à la mer, du nord au midi, de l'est à l'ouest... — Pour fondre, retenir, revendiquer, dévorer tout cela ; — et non plus d'une lèvre clémente, avec un bruit harmonieux, — Mais pour tout de bon, émergeant de la nuit, voix non plus persuasive, — mais croassant comme les corbeaux dans le vent.

A cet appel, le poète exulte. « En lui circule à pleins bords le sang du monde. » Il a enfin trouvé un sujet digne de ses chants. Il voit, il veut parler. Grâce à l'instinct d'un enfant, il a compris, venu d'en haut, « l'appel et la requête ironiques du drapeau ». Au drapeau il fait d'avance le sacrifice de la prospérité nationale. Il lui abandonne « les maisons de bon rapport et de solide assiette, pleines de confort, bâties avec de l'argent ». Le drapeau avant tout :

O drapeau ! Tu n'es, toi, ni ce précieux argent, ni le produit de ces fermes, ni la bonne nourriture matérielle, — ni les bons entrepôts, ni ce qu'apportent les bateaux sur le wharf ; — ni les vaisseaux superbes à voile ou à vapeur qui vont chercher ou qui transportent leur cargaison, — tu n'es point les machines, les véhicules, le commerce, les revenus, — Mais toi, tel que désormais je te vois, — jailli de la nuit avec ton bouquet d'étoiles (d'étoiles en expansion continue) ; — Toi qui sépares la nuit du jour, qui tranches l'air, touché par le soleil, mesurant le ciel, — qu'avec passion découvre et après lequel soupire un pauvre petit enfant, — alors que d'autres restent à leurs affaires ou à parler d'un air entendu et à ressasser à jamais le mot d'argent. — O penon qui ondules là-haut comme un serpent, aux sifflements étranges, — hors d'atteinte, — pure idée, — objet de furieuses batailles, au prix de la mort sanglante, — aimé par moi ! — O tant aimé ! — Et toi, bannière qui guides le jour avec tes étoiles tirées de la nuit ! — Sans valeur, objet pour la vue, au-dessus de tout, demandant tout, — (possesseur absolu de Tout), — ô bannière et penon ! — A mon tour je quitte tout le reste ; — si grand que cela soit, cela n'est rien, — les maisons, les machines ne sont rien, — je les perds de vue ; — Je ne vois que toi, ô penon de guerre ! O si vaste bannière rayée, je ne chante que toi, — Qui claques là-haut dans le vent.

*
* *

Dans ses *Roulements de tambour*, mêlés à d'admirables appels aux armes, Whitman a su faire tenir

tout le pathétique et le pittoresque de la guerre, visions brèves mais saisissantes, et encore aujourd'hui vivantes et actuelles : défilé de régiments, scènes de carnage et de champs de bataille, cavalerie traversant un gué, bivouac sur la montagne; toute la guerre est là. C'est surtout dans ses poèmes de l'Ambulance que Whitman se montre évocateur et émouvant. Parti comme infirmier volontaire, il nous décrit les scènes poignantes dont il est le témoin journalier. On les croirait extraites du carnet d'un chirurgien d'aujourd'hui. Whitman est là dans son rôle de « panseur de plaies » :

Portant les bandages, l'eau et l'éponge,
Droit et vite je m'en vais vers mes blessés,
Là où ils gisent sur le sol, apportés après la bataille;
Là où leur sang précieux rougit l'herbe, le sol;
Ou bien vers ceux qui sont rangés sous la tente d'ambulance ou sous le toit de l'hôpital;
Vers les longues rangées de couchettes, en haut et en bas, de chaque côté, je retourne;
De chacun et de tous l'un après l'autre je m'approche, — et n'en oublie aucun...
En avant! en avant! — (ouvrez les portes du temps! ouvrez les portes de l'hôpital!)
Je panse la tête fracassée (pauvre main frénétique, allons, ne déchire pas tes bandages);
La nuque du cavalier, avec la balle de part en part, je l'examine;
Le râle de la respiration est rauque et pénible, les yeux sont déjà voilés, et pourtant la vie se débat encore ferme;
(Viens, douce mort! que je te persuade, ô belle mort! Par pitié, viens vite!)

Voici l'arrivée des blessés, les funérailles, les longues veillées sous la tente. C'est le petit jour, Whitman est venu respirer l'air frais au dehors. On

apporte trois civières, trois formes inertes sur les brancards, Whitman s'approche :

Curieux je m'arrête en silence.

Et alors doucement de dessus le visage du plus proche, du premier, je soulève la couverture : — Qui es-tu, vieillard roide et farouche, aux cheveux tout gris, la chair défaite autour des yeux? qui donc es-tu, cher camarade?

Puis je vais au second : — Qui donc es-tu, mon enfant chéri? — Qui donc es-tu, doux ami, avec tes joues encore en fleur?

Au troisième à présent, — visage ni jeune ni vieux, très calme, comme d'un bel ivoire à la blancheur jaunie; — Jeune homme je crois te connaître — ton visage est le visage du Christ lui-même; — Mort et divin et frère de tous, et qui est de nouveau là gisant. (*Scènes dans le camp au point du jour.*)

*
* *

Et voici les tragédies de l'arrière, la lettre encadrée de noir qui vient tuer l'espérance dans les cœurs aussi sûrement que la balle troue les poitrines. C'est l'automne, dans un village de l'Ohio lointain. Le père et la mère sont aux champs. Le fils est parti à la guerre :

Les arbres d'un vert, d'un roux, d'un pourpre plus foncés, — Ombragent doucement les villages de l'Ohio, avec leurs feuilles qui tremblent à la brise; — Les pommes mûres pendent aux vergers, et les raisins aux tonnelles; — (La sentez-vous l'odeur des raisins sur les vignes? — Et cette odeur de sarrasin là-bas, où bourdonnaient tout à l'heure les abeilles?) — Là-haut le ciel s'étend si calme, si transparent, après la pluie, avec les merveilleux nuages; — Sur la terre tout est calme, vivant et beau — et la ferme a l'air prospère.

Le facteur apporte une lettre :

Quittez donc les champs, mon père, voici une lettre de

Pete; — Venez donc à la porte, maman, — voici une lettre de votre cher fils...

Comme les doigts tremblent et les yeux se mouillent! On est sans nouvelles depuis si longtemps. La lettre est signée d'un inconnu : « blessé au ventre, escarmouche de cavalerie, transporté à l'hôpital, bas à présent, mais ira mieux bientôt... » Pauvre mère :

Ah! seule et unique forme que je vois, — Parmi l'Ohio fécond et riche avec toutes ses villes et ses fermes, — Forme mortellement blanche au visage, la tête lourde et si faible, — qui s'appuie contre la porte...

Les petites filles accourent, silencieuses et craintives, et la grande sœur fait de son mieux pour encourager les vieux parents :

« Ne vous désolez pas, chère mère.... Voyez, la lettre dit que Pete ira mieux bientôt. »

Hélas! « Pete n'ira jamais mieux », et, pendant que les parents sont là sur le seuil, Pete n'a plus besoin d'être mieux. Il est mort.

*
* *

Le besoin ardent de sympathie qu'éprouvait Whitman est satisfait. Transformé en bon Samaritain, il fait aux blessés l'offrande de son optimisme. Il s'appelle désormais le *wound-dresser*, le panseur de plaies. Où l'on souffre, où l'on meurt, sa Muse généreuse est présente. Il exulte de pouvoir s'agenouiller devant l'humanité souffrante. On dirait Joseph d'Arimathie devant la victime du Golgotha. Il est né pour panser, pour baigner et pour oindre.

Penché sur les brancards, les pauvres chairs pantelantes que l'on rapporte du champ de bataille sont saintes et sacrées pour lui. Dans ces « raccourcis d'atomes », Whitman découvre tout l'univers. Il se voue aux blessés et aux morts; il les caresse, il les choie avec des mots d'épouse et de mère, « ses camarades », ses « chéris », ses « chers enfants ». Ombres héroïques, il les rassemble partout où elles errent pour leur offrir l'hospitalité dans son cœur. Aux soldats morts pour la patrie, il dédie un de ses plus beaux poèmes :

Cendres des Soldats.

Encore un vers pour vous,
Soldats dans les rangs, ô volontaires,
Qui, combattant bravement, êtes tombés silencieux
Pour combler d'anonymes tombeaux.
Morts de nouveau debout et vivants, — poussières et restes de vie,
Je chante ce chant de mon âme silencieuse, au nom de tous les soldats morts.
Faces si pâles aux yeux merveilleux, très chers, serrez-vous plus près encore;
Venez plus près, mais ne parlez point,
Fantômes des disparus innombrables!
Invisibles à tous, soyez désormais mes compagnons!
Suivez-moi pour toujours! ne m'abandonnez point tant que je vivrai.
Douces sont les joues en fleur des vivants! douces sont les voix harmonieuses!
Mais doux, oh! combien doux sont les morts aux yeux silencieux!
Camarades très chers! tout est fini depuis longtemps,
Sauf l'amour, — et quel amour, ô camarades!
Parfum qui monte des champs de bataille — et s'élève des fétides odeurs!
Parfume donc mon chant, ô amour! amour immortel!

Donne-moi de baigner les ombres de tous les soldats morts,
De les ensevelir, de les embaumer, de les couvrir tous d'un tendre orgueil !
Parfume tout! assainis tout!
Nourris et fais fleurir ces cendres,
O amour! ô chant! dissous tout, féconde tout dans cette chimie suprême.
Donne-moi inépuisablement, — fais de moi une fontaine,
Que partout où je vais, j'exhale l'amour comme une rosée fraîche et éternelle,
Pour les cendres de tous les soldats morts.

Soldats tombés au champ d'honneur et maintenant perdus en quelque fosse anonyme, le bon poète ne vous oublie pas. Qu'est-il besoin d'ossuaire et de monument votif! Confondus maintenant avec la bonne terre maternelle, — *terra patria*, — avec quelle ferveur le poète vous confie à la grande nature, « la grande mère de tous ». Les voici, ces restes glorieux mêlés à l'humus de leurs origines, épars dans le ciel, la terre et les eaux. L'univers ennobli par leur présence est une châsse immense, un reliquaire. En eux nous nous mouvons et nous sommes. Poète humain et cosmique, Whitman associe la Nature à son deuil. Il retrouve la religion des morts, nous reporte aux origines mythologiques, aux lares et aux mânes de la cité antique nés des mêmes préoccupations morales, patriotiques et poétiques.

*
* *

De là le beau mythe, à la fois antique et chrétien, hymne à la Nature où l'on retrouve un écho du *Stabat Mater*, dans lequel Whitman nous montre la Nature penchée sur les morts :

Pensive, regardant ses morts, j'entends la Mère de Tous,
Désespérée, abaissant les regards vers les corps mutilés, les formes qui couvrent les champs de bataille;
(Tandis que le dernier canon cessait le feu, — mais que l'odeur de la poudre flottait encore;)
Appelant à elle la Terre d'une voix lugubre en marchant;
Absorbe-les bien, ô ma Terre, cria-t-elle, je t'en prie, ne perds point mes fils; ne perds pas un atome d'eux;
Et vous, cours d'eau, absorbez-les bien, prenant leur sang précieux;
Et vous, sites divers, et toi, air qui flottes légèrement sur nous,
Et vous toutes, essences du sol et de la germination, — et vous, profondeurs de mes fleuves;
Et vous, penchants des montagnes, — bois où dégoutta le sang vermeil de mes enfants chéris,
Et vous, arbres, jusqu'au fond de vos racines, pour les léguer à tous les arbres futurs,
Absorbez mes morts, — absorbez les beaux corps de mes jeunes hommes, —
Et leur précieux, précieux, précieux sang;
Le recevant en dépôt, rendez-le-moi fidèlement, après bien des années écoulées,
Dans l'essence invisible et l'odeur du sol et de l'herbe, après des siècles;
Dans l'air qui s'élève des champs, — rendez-moi mes chéris, — rendez-moi mes héros immortels;
Exhale-les-moi dans des siècles, — souffle-moi leur souffle — qu'aucun atome d'eux ne se perde;
O années et tombeaux! ô air et terre! ô mes morts, doux arome!
Exhale-les, éternels, douce mort, après des années et des siècles.

De tels poèmes font honneur au pays qui les a produits autant qu'au poète. Jamais le patriotisme américain ne s'est élevé si haut en poésie.

V

« Walt Whitman, écrit William James qui a fait au poète une place parmi les témoins de *L'Expérience religieuse*, fut de la race authentique des prophètes », de ceux pour qui la poésie est avant tout révélation, inspiration, extase et *seconde vue*, et qui, en pleine modernité, prétendent, comme Hugo, réincarner en eux l'âme du *vates* antique. En pays anglo-saxon, où la distinction n'a jamais été aussi nette qu'en France entre l'ordre mystique et poétique, bien des gens trouvent en Whitman un prophète et une Bible. C'est la Bible de l'optimisme absolu. Nul mieux que lui ne sait, d'un vers, d'un mot, nous ouvrir des horizons vastes.

Poète inspiré, il faut, pour le goûter, partager ses sympathies et ses enthousiasmes. Il défie la critique et veut pour lecteurs des frères et des amis. Whitman est tout en promesses. Il prétend tout posséder, tout créer. On n'avait jamais composé ainsi tant de poèmes pour nous dire uniquement son ambition d'être poète. Whitman est par excellence le poète de l'aspiration et du désir. Les matériaux poétiques sont à profusion dans son œuvre et il y en a en vérité de quoi construire un monde, mais le monde est resté à l'état de nébuleuse et de chaos.

Encore une fois, Whitman nous intéresse surtout par son allure et son rythme. Sa poésie est un perpétuel sursaut, un assaut, un élan. Il faudrait pour le suivre se faire chemineau, pionnier, soldat, et partir à la conquête d'un idéal ou d'un monde. Ses

poèmes sont une musique entraînante qui nous chante la joie de vivre.

Dans ses *Feuilles d'herbe* symboliques, un homme grandit sous nos yeux en s'appropriant l'univers. Ses brins d'herbe ont une valeur médicinale. C'est le pantagruelion de Rabelais, l'herbe souveraine entre toutes, herbe colossale et magique, bonne à tout construire et à tout guérir, capable de nous conserver en allégresse et santé perpétuelles. C'est « la nourriture des dieux, » qui transforme les hommes en géants[1]. L'homme nouveau, le surhomme, *homo americanus*, devait sortir des mains de Whitman, et il serait né de ses odes si l'enthousiasme y avait suffi. Le but de son voyage poétique était de découvrir ce compagnon idéal et de dimensions colossales, dans la société duquel le poète devait assouvir d'un trait sa soif presque morbide d'effusion et de sympathie.

Avec ses cris, ses appels, ses élans, ses défis, ses embrassades, l'étalage énorme de son moi mêlé au monde, ses poèmes offrent quelque chose de barbare. On chercherait en vain son pareil dans la poésie ancienne et moderne. Rarement vit-on poète plus effréné et qui, refusant de s'abstraire dans la création poétique, prétendit s'élancer à la poursuite de l'objet qu'il chante pour le posséder, et cet objet est le monde, concentré en Walt Whitman, « un Cosmos ».

1. G. H. Wells, *The food of the gods.*

IV

L'ART DE HENRY JAMES [1]

Qui n'a souhaité, à lire les romans de Henry James, touffus à force de richesse, *The Golden Bowl*, *The Wings of the Dove*, *The Embassadors*, de se rapprocher parfois de l'auteur pour solliciter ses confidences? Les fictions d'un Dickens, d'une George Eliot, d'un Thomas Hardy, éveillent directement en nous le sens du pathétique. Il en va différemment de James. Son œuvre romanesque, infiniment moins populaire, est beaucoup plus curieuse que sentimentale. Elle ne livre pas d'abord son secret. Riche en « appréciations », en points de vue personnels, elle laisse désirer au plus intelligent des lecteurs une interview avec l'auteur. James nous est heureusement venu en aide. Nous possédons aujourd'hui une somptueuse édition complète de ses romans, enrichie de préfaces qui constituent un vrai traité d'esthétique. Elles nous livrent la clef de plus d'une œuvre difficile, ainsi que le point de repère, pour nous y retrouver. Ces notes représentent l'évolution

1. *The Novels and Tales of Henry James*. New-York edition. Charles Scribner's Sons. New-York, 1907-1910, 24 vol. — *A small boy and others*, 1913. — *Notes of a son and brother*, 1914. — *The Middle years*, 1917. — *The Ivory tower*, *The Sense of the past*, 1917.

d'une conscience d'artiste, l'histoire de ses procédés de travail[1]. L'auteur des *Ambassadeurs* s'explique à cœur ouvert, évoque les origines les plus lointaines de ses livres, élucide ses intentions. L'occasion s'offre de préciser autant que possible, en suivant un aussi bon guide, les procédés d'art d'un des plus subtils ouvriers des lettres anglaises, qui, s'il a parfois cultivé l'obscur, n'a du moins de sa vie commis de phrase banale et qui définit le roman « la forme la plus magnifique de l'art ».

*
* *

Henry James débuta, il y a une quarantaine d'années environ, par des romans qu'il appelle aujourd'hui « poétiques ». Leur esthétique était simple. *The Madonna of the Future* (1873), *Roderick Hudson* (1876), *Daisy Miller* (1878), sans dépense excessive de subtilité, de façon fort directe, nous présentaient des personnages, surtout féminins, très concrets, dans un milieu dessiné visiblement à la Balzac. L'analyse s'y mêlait à l'action, sans trop empiéter sur elle. Ces romans, vraiment poétiques, nous promenaient parmi les paysages de New-England, en France, en Suisse, en Italie, avec arrêt obligatoire à Londres, qui était déjà pour James « la ville des merveilles », la ville « où se trouve le plus de tout[2] ». Ils avaient pour héroïnes de belles ingénues américaines, pour qui le flirt semblait être l'Eldorado de la passion. L'originalité de ces pre-

1. Vol. I, p. vi.
2. « Il y a à Londres plus de choses qu'en aucun lieu du monde. »

miers romans, c'était leur individualité américaine et l'étude du monde cosmopolite. A une époque qui ignorait les transatlantiques géants et l'exode périodique du nouveau monde vers l'ancien, James suivait en milieu européen l'élite de ses compatriotes. Il étudiait les résultats du déplacement sur ces intéressants déracinés. Ce James-là se laissait lire sans préface. Sa veine était même si facile qu'il lui arrivait de tomber du roman de caractère dans le roman-feuilleton (*The American*, 1877), parfois dans le mélodrame (*Princess Casamassima*, 1886). Dès lors, cependant (*The portrait of a Lady*, 1881; *The Bostonians*, 1886), la tactique des romans postérieurs s'esquissait. James dédaignait les scènes à faire et substituait à la recherche des incidents « l'attention d'une critique scrutatrice », *the vigil of searching criticism*. Dans ces livres déjà, l'analyse se faisait envahissante. Il s'y trouvait, sinon entièrement le regard oblique de la dernière manière, du moins l'observation tournée en dedans, le parti pris de créer les personnages *à partir de leur conscience*.

*
* *

Dès lors, au lieu de plier la vie au cadre du roman, James modèle le roman sur la vie. Il le veut vaste, touffu, énigmatique comme elle. Il se compare à la brodeuse assise devant la trame et qui, apercevant le vaste espace à couvrir, s'effraie de ce que « le développement de la fleur et du dessin implique un calcul immense ainsi qu'un choix scrupuleux dans le quadrillé du canevas [1] ». Le dramaturge, le roman-

1. Vol. I, VII.

cier populaire, à qui le public crie : « Dramatise! dramatise! », se contentent d'actions déterminées se précipitant vers une crise. Mais le moi humain déborde ses actes aussi bien qu'il se définit par eux. C'est le caractère lui-même et ses phases, beaucoup plus que les faits et gestes, qui intéressent notre romancier. James, précédant en cela plusieurs maîtres modernes, a singulièrement élargi la portée du roman. Pour suppléer à la mise en scène, le romancier entrecoupe de développements son dialogue. James a le goût de ces vastes parenthèses. Plastique surtout dans Balzac[1], chez qui nous trouvons, en marge du récit, une politique, une religion, voire une métaphysique, le roman l'est de même pour James. Ces temps où les acteurs vont se reposer dans leur loge, et où c'est au romancier lui-même à occuper la scène, James les consacre avec prodigalité aux enquêtes psychologiques. Il en profite pour développer en profondeur le signalement de ses personnages et faire apparaître le lien entre leur vie scénique et leur vie consciente. James se trouve si bien dans son élément alors que la crainte de céder aux développements le saisit. « En réalité, s'aperçoit-il, et universellement parlant, les relations ne finissent nulle part »; « le problème exquis pour l'artiste est de tracer, par une géométrie qui lui est propre, le cercle à l'intérieur duquel elles paraîtront le plus heureusement s'arrêter[2]... »

1. James s'est proclamé à plusieurs reprises le disciple de Balzac et s'est acquitté de sa dette envers son maître dans un magnifique essai qu'il faut lire pour comprendre non seulement Balzac, mais James lui-même. (*The question of our speech; the lesson of Balzac.* Boston-New-York. Houghton Mifflin et Co., 1905.)
2. I, VII.

*
* *

Ayant trouvé ce qu'il nomme *a psychological reason*, un thème psychologique, un motif romanesque, James aime à en tirer tous les effets. Il s'attache à refaire la vie avec le moins de données possible et, pour ainsi parler, sur toile blanche, abandonnant pour cela ses sujets à leur développement naturel et organique. Nous dirions volontiers que, pour James, le roman est expérimental, n'était le succès que la formule fit jadis dans un sens tout contraire.

Le romancier expérimental à la façon de Zola procédait du dehors au dedans, étudiait la conscience humaine dans les actes, l'expliquait par eux. Pour James, c'est l'inverse. Il procède du dedans au dehors, *from the center outward*. Les gestes, les paroles sont épisodiques, parfois symboliques. Ils marquent les affleurements accidentels de la conscience et sont des concessions au lecteur. Le signalement extérieur des personnages est fort simple. James est de ceux que l'âme de Hamlet intéresse plus que son costume et qui n'ont jamais fini de l'approfondir. Bien loin d'être le résultat d'une composition fragmentaire et de s'élaborer dans les sens extérieurs du romancier, les personnages de James naissent spontanément dans le sens intime, la conscience du romancier collaborant sans cesse avec la leur. En fait de notes, James ne tient compte que de ses impressions. Le roman, pour lui, est une sorte de création spontanée. Cerner la vie par de minutieuses approximations, c'est là ce qu'il se propose. Il définit le roman *the criticism of life*. Il aime la croissance, l'efflorescence naturelle, le mystère de ses

sujets se développant à sa vue avec l'harmonie du chêne issu d'un modeste embryon [1]. Comme tout grand artiste, James crée sa propre matière. Il ne dépend pas de ses sujets. Voyez les données de *The Wings of the Dove*, du *Golden Bowl* ou des *Ambassadeurs*, roman en huit cents pages. Une petite Américaine, Milly Theale, ressent pour un jeune Anglais, qui n'en est guère digne, une passion irrésistible qu'elle n'ose pas avouer. La devinera-t-il [2]?... — Une amie pleine de bonnes intentions a fait épouser à Maggie Verver, richissime Américaine, le prince italien Amerigo, qui a aimé une autre femme, Charlotte Stant. Charlotte Stant et le prince se retrouvent. Se trahiront-ils? Les trahira-t-on? Quels seront les sentiments réciproques du prince et de la princesse [3]?... — Chad Pockock, Américain parisianisé, a-t-il une maîtresse qui empêche son retour en Amérique? Toute une troupe d'« ambassadeurs » accourt en France pour le savoir [4]. — *Le Secret de Maysie* (dont le titre est à lui seul très significatif de la manière de James) est simple comme la Bérénice de Racine. Il s'agit de surprendre les secrets d'une conscience de petite fille, Maysie Farange. Les Farange, lancés à grand train dans la vie mondaine et qui font mauvais ménage, ont pratiquement abandonné Maysie.

1. « La croissance du grand chêne qui naît d'un petit gland. » XI, v. — « La belle nécessité où l'idée entretenue se trouve de grandir autant que possible, de monter dans la clarté et dans l'air pour s'y épanouir en dense floraison. » III, vii. — Sur cette méthode de composition, voir les confidences du roman posthume *La Tour d'Ivoire* (notes, 263 et suiv.).

2. *Les Ailes de la Colombe.*

3. *La Coupe d'or.*

4. *Les Ambassadeurs.*

Maysie est désormais le centre d'une partie carrée, d'un jeu de quatre coins comprenant, outre ses parents, un beau-père et une belle-mère d'emprunt, qui vont à leur tour se tendre les bras par-dessus sa petite tête. Dans ce milieu de passions savantes, de jeux compliqués de l'amour et du hasard, entremetteuse en apparence inconsciente, que sait Maysie? Se prête-t-elle? Se doute-t-elle? Où en est son âme enfantine? Il faut lire comment l'auteur de *Daisy Miller*, confident heureux une fois de plus de l'âme féminine, amène le subconscient sur les lèvres de cette petite fille. A un âge où ses pareilles en sont encore à jouer à la poupée, Maysie est toute clairvoyance. Armée d'une intuition qui n'a peut-être en effet, chez les enfants, de voile que le silence, Maysie débrouille les intrigues, sonde les cœurs, si bien que les grandes personnes qui s'amusent avec elle éprouvent le besoin de la prendre pour confidente. Son mot de la fin à sa bonne, sur le bateau de Douvres qui l'arrache à ses compromis : « Je savais! », quand Sir Claude, qui l'a tant choyée, l'abandonne pour sa maîtresse, est gros d'un pathétique qui manque à bien des drames. Un tel livre est la perfection de l'art de James. A des intrigues d'action il substitue des intrigues de pensée. C'est là son fort.

De ces simples données, il est bien vrai, le pathétique ou le comique est d'essence subtile. La portée immédiate pour le commun des lecteurs en est difficile à saisir. Ils développent en plusieurs volumes des thèmes de comédie en trois actes. Ainsi plaît-il à James, pour la raison sans doute qu'avant même un sujet, la fantaisie seule d'un artiste peut faire les frais du spectacle. Il étale ses tons avec l'indifférence d'un

peintre qui les emploie pour eux-mêmes. A qui cherche dans un livre comme dans un tableau moins le sujet que l'artiste, les romans de James révèlent tout leur prix.

*
* *

La simplicité des données a pour contre-partie chez James la complexité des caractères [1]. Ils ne nous sont pas présentés comme encadrés dans une histoire. Bien loin d'être des automates, chargés d'égayer par leur présence une thèse à démontrer, ils vivent pour eux-mêmes, se développent devant nous, doués par leur créateur d'une riche personnalité. Comme dans notre tragédie classique, à laquelle l'art tout en raison de James fait penser plus d'une fois, l'analyse des sentiments occupe à elle seule tout le roman. Il ne faut chercher chez James ni sociologie, ni politique, ni morale. Les développements sont exclusivement psychologiques. Nulle thèse, mais des êtres vivants, d'une vie d'ailleurs surtout intellectuelle et intuitive, bien au-dessus des héros ordinaires de roman. Ils ne sauraient être pour nous l'objet d'un pathétique intense, ces personnages. Ils sont trop rares. Ils existent uniquement pour se connaître. Les phases de leur existence sont des étapes vers la lucidité, une lucidité qui, à force d'être poussée, devient parfois perverse [2]. Leur destinée semble être d'arriver

1. « Dès que je me mets à apprécier, la simplification est compromise. » V, VI.
2. « Vous avez une lucidité bien à vous en laquelle, force m'est bien de le reconnaître, la pureté d'intention la plus haute prend un air ratatiné et noir » (*La fontaine sacrée*).

à se rendre raison d'eux-mêmes et de leur prochain à tout prix. Passionnés de *self-control* et non moins de *self-introspection*, la vie tient pour eux dans l'exercice de l'intelligence appliquée à l'analyse des sentiments et à la pénétration des états d'âme. Se voir dans un jour franc et, après mille efforts si compliqués qu'ils soient, d'un coup d'œil unique, voilà leur but, auquel ils sacrifient des trésors d'esprit, de sentiment et d'art.

L'âme des personnages de James, c'est la *curiosité*. Le romancier qui substituait tout à l'heure à la recherche des aventures « l'attention scrutatrice de sa critique », *the vigil of searching criticism*, fait consister l'essence du roman dans le sens de la surprise et du danger. Il joue sur l'ignorance initiale et d'ailleurs provisoire dans laquelle ses personnages se trouvent à l'égard les uns des autres. Ils ont tous quelque chose à découvrir, *something to find out*, un secret à éventer, un masque à lever. Tous sont, à des degrés différents, ce que Mrs. Merle proclame avec un peu d'emphase des Américains en général : *abysmal*, profonds comme un abîme.

« Ma chère enfant, nous nous mouvons dans un labyrinthe, dit Mrs. Stringham à Milly Theale. — Sans doute, répond la jeune fille qui mourra d'un secret trop bien gardé, mais voilà bien l'amusant ! »

Ils se complaisent dans le labyrinthe où l'auteur les égare, et les joies de la découverte leur font oublier les affres de la poursuite. De là ces cris d'Ariane que fait encore entendre Milly : « Ne me dites pas qu'il n'y a pas d'abîmes. Il me faut des abîmes !... »

Sans être aussi mystérieux que des héros d'Edgar Poë ou de Maeterlink, les personnages de James sont

enveloppés, *muffled*, secrets, compliqués, aimant se laisser deviner. Cela va loin pour la patience du lecteur, par suite du plaisir que prend l'auteur à les suivre en ces dédales, et ils semblent parfois jouer au puzzle, s'offrant sans jamais se donner, se prêtant pour se reprendre, mettant, les femmes surtout, des coquetteries de flirt à dérouter les curiosités, tout en paraissant les servir : « Ils s'assirent face à face, lisons-nous de deux personnages perdus dans les dédales du flirt, et il eut conscience de quelque chose de plus profond encore, de quelque chose qu'elle voulait lui faire comprendre, s'il y consentait seulement. Son appel allait jusque-là, appel à l'intelligence en possession de laquelle elle désirait lui montrer qu'elle le croyait[1]. » Suivant sa nature grave ou plaisante, ce secret, que les personnages de James veulent s'arracher, met dans leur existence une comédie ou un drame.

*
* *

Notons, par suite, dans la plupart des caractères de James, quelque chose d'*oblique*, et de détourné. Nous ne les connaissons point directement[2]. La méthode chère à James, c'est de placer « comme un miroir », comme un « réverbère » au centre de ses romans, un personnage en qui se refléteront tous les autres, ou, comme il dit, « un médium assez transparent pour représenter le tout[3] ».

1. *The Wings of the Dove.*
2. « L'habitude caractéristique et invétérée d'apercevoir sous un angle indirect et oblique l'action présentée. »
3. I, XVIII.

James prend un personnage, il le place au centre de son sujet. C'est sur lui que porte le poids du roman. Il met tout dans ce plateau de la balance. Dans l'autre plateau, il place ce qu'il y a de moins important, — et qui est précisément l'essentiel pour les romanciers ordinaires, — incidents, intrigue. Sur la conscience des comparses, hommes surtout, il n'insiste pas. L'important, c'est le caractère central. Tout dépend de lui, ensemble et détail; c'est à lui qu'il s'en remet de la composition de son livre[1]... Le reste constitue seulement ce que James appelle *the machinery of diversion*, les accessoires divertissants. Telle est cette méthode des reflets, ce procédé « indirect » par lequel James nous offre ses personnages dans la conscience les uns des autres, où nous les voyons comme par réfraction et plans successifs. Aussi la connaissance que nous avons des personnages les plus en profondeur des romans de James est-elle, non une conscience immédiate, mais de deuxième ou de troisième main, comme il convient aux princesses, nous dit l'auteur, aux princesses lointaines retranchées dans le saint des saints d'un vaste palais intérieur où nul profane n'aborde[2].

C'est en excitant la sympathie, la curiosité ou l'imagination de ses amis, nous dit-on, que Milly Theale se révélait à eux et finissait par se connaître elle-même, et le romancier ajoute : « Il serait difficile pour nous de les pénétrer autrement qu'en res-

1. III, xvi.

2. « Tout en un mot devait se présenter comme le résultat de l'expérience de Mallet... mais, étant donné que ce qui constituait son expérience, c'était le sentiment de certaines choses arrivées aux autres... la beauté du jeu de construction, c'était de garder à chaque chose la valeur spéciale qu'elle avait pour lui. » (I, xviii.)

sentant leurs impressions et en partageant au besoin leur confusion [1]... » La règle est d'ailleurs la même pour le romancier que pour le lecteur. A lui aussi il faut l'intimité pour les connaître. James ne nous présente pas ses personnages du dehors en historien ou en moraliste, tout en leur demeurant étranger. Ce qui l'intéresse, ce ne sont pas les actions, mais les sentiments; non point dans la vie ce qu'il y a d'immédiat, mais de réfléchi; le domaine, non des applications, mais des appréciations [2]. Il ne voit l'intérêt majeur d'un événement humain « que dans une conscience capable d'une belle intensité et d'un ample développement [3] ». « Le plus important dans un roman, lisons-nous encore, c'est la conscience de l'artiste [4]... » La conscience artistique de James est en effet en relation incessante avec ses personnages, conscience de premier plan, toute proche du lecteur et cependant mêlée aux intrigues; elle reflète, comme celle du caractère central, les émotions et les pensées. De là, dans ses livres, sous des noms d'emprunt, la présence fréquente du gentleman d'un certain âge, ami curieux, mais indulgent et sûr, qui, auprès des femmes surtout, s'acquitte avec infiniment de délicatesse du rôle de directeur de conscience et les aide à débrouiller leurs énigmes [5]. Il a

1. *Les Ailes de la Colombe.*

2. « Ce que je rapporte de l'expérience des gens, en ma qualité de conteur, est essentiellement une appréciation personnelle, et les actions de mon héros ou de mon héroïne ne m'intéressent qu'en suivant cette admirable méthode. Impossible de prendre conscience de la situation où ils se trouvent sans entrer dans leur intimité. » V, xi.

3. V, xv.

4. III, xi.

5. Rowlland Mallet (*Roderick Hudson*), Newman (*L'Américain*),

fort à faire. Pour s'arracher leur secret, les héros de James se font subir un siège en règle. Ils vont l'un vers l'autre armés « d'instincts psychologiques » qui leur servent d'antennes, d'instruments d'approche, d'éclaireurs. Elle implique une véritable stratégie, une tactique complexe, des étapes tortueuses, cette marche en avant, ce *nearest approach* que les personnages de James opèrent l'un vers l'autre, en bonds mathématiques, suivant des directions spéciales. L'investissement de la place sera le fait des plus clairvoyants. Malgré des approximations fort subtiles, Mrs. Stringham n'a pas su pénétrer Milly Theale qu'elle accompagne depuis des mois. Milly Theale et Mrs. Stringham se cherchent dans le noir. Elle a beau « ressentir les sentiments de sa compagne », Mrs. Stringham ne connaît pas mieux Milly pour cela. « Il y avait des clefs spéciales, nous dit-on, qu'elle n'avait pas ajoutées à son trousseau, des impressions qui soudain lui semblaient nouvelles... » Il restait toujours entre elles « la présence soupçonnée de quelque chose en dessous ». Mrs. Stringham, lisons-nous encore, se trouva dès lors, après avoir cerné Milly, en présence d'une explication qui restait une forme enveloppée *muffled* et intangible, mais qui, si elle se précisait *should it take on sharpness*, expliquerait tout (dans les agissements de sa compagne) et deviendrait en un instant la clarté à laquelle Milly se laisserait déchiffrer [1]... » *There I am! There you are! There it is!* M'y voici! Vous y êtes! C'est fait! Tel est le cri de victoire répété à

Ralph Touchett (*Portrait de Dame*), Strether (*Les Ambassadeurs*), Langdon (*L'Age ingrat*).

1. *Les Ailes de la Colombe.*

satiété par ces héros de la vie secrète au bout de leurs enquêtes difficiles, ou bien aux étapes décisives de leur marche en avant. Ils ont visé juste, ils ont deviné, c'est fini, tirez le rideau! Voilà le triomphe des surprises, dénouement tout psychologique des romans de James.

*
* *

A cause de leur sensibilité exquise, ce sont les femmes qui ont fourni à l'impressionniste psychologue le résonnateur idéal, le médium chargé de refléter le tout. James se vante, dans une de ses préfaces, de s'être des premiers intéressé au personnage féminin pour lui-même. Ses « portraits de dames » peuvent en effet figurer en place d'honneur au Salon des artistes anglais, qui en ont peint pourtant de si séduisants. « Le charmant essaim des jeunes femmes que soulève si haut l'imagination délicate », dont parlait Taine, doit à James des figures qui complètent la galerie de Dickens et de Tennyson. James fait poser ses modèles avec infiniment de délicatesse et des égards de chevalier servant, dignes du *Roman de la Rose*. Il met souvent à les confesser, il est vrai, une minutie de prêtre, mais il garde si bien leurs secrets, il voile si dévotement leurs fautes! Nulle ne lui en veut et il les peint charmantes.

Les héroïnes de James ont le génie du célibat, nous dit le romancier, comme Shelley avait le génie de la poésie. Elles ont également le génie du flirt, cette forme anglo-saxonne de la coquetterie. En la personne de *Daisy Miller*, dans un roman célèbre, James fixait un type qu'il a repris maintes fois avec

complaisance pour l'idéaliser et l'approfondir. Daisy Miller est une sainte insigne ajoutée au martyrologe du flirt, sainte échappée toute vive des griffes du tentateur, que de fois tentée sans jamais être séduite, et sauvée, — c'est ici qu'est le miracle, — moins par un ferme propos que par des prodiges d'ingénuité.

Le sort que l'Europe réserve aux jolies et sentimentales voyageuses des romans de James est tragique. Pathétiques déracinées, trop fines pour se développer dans leur milieu d'origine, trop idéales, trop pures, pour se tranformer en parfaites Européennes, elles vivent et meurent du conflit entre ce qu'elles sont et ce qu'elles voudraient être. Frêles et pures comme des lys, nous dit James qui aime à les flatter de tendres et poétiques épithètes, on les reconnaît dans l'héroïne du *Faune de Marbre* de Hawthorne, dans l'Américaine Hilda que l'idée même du mal fait trembler, Hilda la jeune fille aux colombes qui, dans son logis aérien de Rome, fait brûler devant la Madone une lumière symbole de sa candeur. Elles vivent ainsi en marge du monde, dans une atmosphère saturée d'émotion, d'art et de poésie. Séduites par notre passé historique et artistique, elles sont les victimes d'un spleen spécial contracté dans les musées et James leur fait dans ses romans de somptueuses et émouvantes funérailles [1].

1. Il y a à Venise un mystérieux Bronzino qui fascine et littéralement envoûte Milly Theale. Milly Theale se reconnaît, jusqu'à la mort, dans le mystérieux personnage : « Le visage d'une femme splendidement dessinée jusqu'aux mains et splendidement vêtue, un visage presque livide de teinte et cependant beau dans sa tristesse, et couronné d'une masse de cheveux relevés qui, avant d'avoir été touchés par le temps, avaient dû

Une effigie mélancolique, une reine d'autrefois, seule et pensive dans un beau cadre, Milly Theale mourra de n'être que cela (*Les Ailes de la Colombe*).

Hôtes ordinaires des musées, des églises et de tous les beaux paysages où une très ancienne histoire entr'ouvre des issues à la rêverie, que font en définitive les globe-trotters ingénues et esthètes de Henry James, sinon perpétuer jusqu'à nous le romantisme que nous croyions démodé et que l'Amérique nous renvoie, nuancé et plus délicat, un demi-siècle après que nous le lui avons donné?

*
* *

Maggie Verver [1], Daisy Miller [2], Isabelle Archer [3], Milly Theale [4], Christina Light [5], figures tendres et pathétiques, les héroïnes de Henry James sont devant la vie d'une curiosité immense. Belles et fières comme Diane, elles débarquent du pays de la bonne foi. Mélange délicieux de timidité et d'audace, de science et d'ingénuité, elles consacrent et parfois sacrifient leur vie au désir de « sentir, comme elles disent, la continuité entre les mouvements de leur

offrir avec les siens un véritable air de famille... La dame en question, en tout cas, avec quelque chose de fruste et de Michel-Angelesque dans sa personne, ses yeux d'autrefois, ses lèvres pleines, sa longue nuque, ses bijoux, sa profusion de brocards pourpre, dut être un très grand personnage, — mais un personnage déserté par la joie. Et elle était morte, morte, morte. Milly la reconnaissait bien, en des mots qui n'avaient pas affaire à elle seule : « Je ne serai jamais mieux que cela. »

1. *La Coupe d'or* (*The Golden Bowl*).
2. *Daisy Miller*.
3. *Portrait de Dame* (*Portrait of a Lady*).
4. *Les Ailes de la Colombe* (*The Wings of the Dove*).
5. *Roderick Hudson*.

cœur et les agitations du monde », d'un monde trop vieux pour elles et qui les immole à son scepticisme. Américaines pour la plupart, « elles ont un genre de beauté qu'il faut être intellectuel pour comprendre ». En elles, de son propre aveu, James a cherché quelque chose de primitif, d'intuitif et de spontané qui n'existe, paraît-il, nulle autre part au monde. Il les a toutes peintes dans cet exquis *Portrait d'une Dame*, en la personne d'Isabelle Archer, « décidée à ne point être superficielle », avec leur passion d'indépendance, leurs crises d'introspection, les caprices meurtriers d'une volonté intense mais ignorante, leur intégrité cristalline et ce désir morbide « de toujours penser bien d'elles-mêmes ».

« Sa nature, lisons-nous, avait pour son imagination quelque chose d'un jardin, suggestion de parfums et de rameaux bruissants, de berceaux ombreux, de longues perspectives, grâce à quoi *l'introspection lui semblait après tout un exercice en plein air*, une visite dans les replis de soi-même, inoffensive, à qui en revenait le giron plein de roses... » Comme la majorité des Américaines, « on avait encouragé Isabelle à s'exprimer, on avait prêté attention à ses remarques, on avait attendu d'elle qu'elle eût des émotions et des opinions ». De là, si peu qu'elle pensât et sentît, « l'habitude *de paraître*, du moins, sentir et penser », et une vivacité ingénue de paroles que l'on prenait pour un signe de supériorité.

Et cette déclaration d'indépendance si anglo-saxonne de la part d'une jeune fille :

« Je veux savoir ce qu'on doit ne pas faire. — Pour le faire ? — Non : *pour choisir*. »

L'Américaine est redevable à James de son droit de cité littéraire. Il peut exposer ses « portraits de dame » à côté de Sargent et d'Alexander.

*
* *

En présence d'effigies aussi vivantes, les admirateurs de James regrettent que le démon de l'analyse ait emporté le maître si loin. L'analyse, dans les romans les plus récents, déborde les caractères. Quelque chose de géométrique, une symétrie voulue remplace la souple et riche évolution des sujets. Les personnages de James, déjà moins remarquables par leur variété que par leur profondeur, se stéréotypent. Le romancier les asservit à ses enquêtes, à ses « amusements de pensée[1] ». Les plus poétiques, ceux du *Golden Bowl* et de *The Wings of the Dove*, nous arrivent désormais de trop loin, impliqués, au point d'en devenir fantômes, dans tout un système d'*appréciations*. On regrette, tout séduisants qu'ils sont, de les voir se désintéresser de l'intrigue. Ils ne sont plus que des machines à raisonner, des rois et des reines d'échec que manie un joueur génial. En même temps, leur individualité s'atténue; ils se ressemblent d'un roman à l'autre. L'action fait place à d'interminables soliloques, à des raffinements psychologiques qui rappellent le Grand Cyre et qui sont d'ailleurs merveilleux de subtilité[2].

Le mystère et la prolixité des héros de James s'expliquent en partie par leur provenance. Ce sont

1. *Les Ailes de la Colombe.*
2. Lire surtout à ce point de vue le recueil de nouvelles intitulé : *The better sort.* Il y a là le meilleur James... et le pire.

des mondains assujettis à l'étiquette du *high-life*, à l'existence de parade des salons. Tout l'art du monde, dans leur cas, étant donné la société qu'ils fréquentent, consiste à taire les catastrophes, à retarder les crises, à dissimuler les péripéties de la comédie humaine qu'ils n'ont pas intérêt à laisser voir. Soucieux, comme ils disent, « de ne pas produire en public le télescope[1] » qui sert à leurs observations, « ils ferment la porte sur leurs impressions et les traitent comme un musée secret[2] ». Bien fin qui saura. Ils ont des « moi » de rechange pour toutes les occurrences. Leurs mystères, il va sans dire, sont de surface. Ces mondains se connaissent pour s'être rencontrés, combien de fois! au même gala, et d'aucuns, qui jouent si bien aux étrangers, sont en relations légitimes ou autres. Il n'en faut rien laisser voir. La règle est de se ressembler les uns aux autres. La loi du secret qui prévient les divergences éventuelles entre personnes est admirablement gardée. La parade est parfaite! *They all make so good a show*. Ils font si bonne figure. Pour ceux que rapproche le plus, sans que l'on s'en doute, une intrigue, il s'agit « de porter dans leurs mains frêles un cœur plein jusqu'au bord » et dont ils se sont promis « de ne pas laisser échapper une goutte ». Ils aiment ces mystères. Voyez-les aller et venir « avec leur secret derrière leur visage ». Comme ils sont maîtres d'eux-mêmes! S'il est parmi eux des observateurs en veine de découvertes, — et Dieu sait s'il en manque parmi ces oisifs! — quelle tentation de dépister ce somp-

1. *La Coupe d'or*.
2. *The tone of time* (*The Better Sort*).

tueux incognito ! Regardez-les « brandir leurs masques comme des éventails espagnols, souriant, soupirant, mais dans le geste, les sourires, les soupirs, chose étrange à dire, on pouvait soupçonner l'existence de ce qu'il y avait entre eux de plus réel... » Font-ils trêve de dissimulation, c'est alors que ce qu'ils dissimulent « est le plus dans l'air[1]. » Le romancier est de la partie, soumis au même mot d'ordre. Il s'observe, les prend tels qu'ils sont, et essaie de deviner à force d'intuition ce qu'ils ne laissent point voir, en donnant à son imagination le même tour que leurs pensées. Il y faut des pages et des pages, tant ils sont secrets. Mais surtout le romancier parle leur langage, il a leurs habitudes, il est de leur monde et, gentleman jusqu'au bout, ne les fera trahir que par eux-mêmes. Il les connaît, il ne les brusquera point. Il les confesse à demi-mots, les met avec aménité sur le chemin d'eux-mêmes. James n'échoue jamais sans avoir été payé de sa peine. Il lui a semblé, par exemple, au cours de ses observations, s'être penché « sur un jardin dans la nuit; impossible à première vue de rien discerner dans la confusion des choses en devenir ». Il a senti du moins « qu'il y avait là des fleurs écloses. Leur vague douceur envahissait l'air tout entier[2]. »

*
* *

Il n'en est pas toujours ainsi. Il n'y a pas dans ce monde doré que des drames, mais des intrigues légères et fort divertissantes que l'auteur, devenu

1. *Les Ailes de la Colombe.*
2. *La Coupe d'or.*

humoriste pour la circonstance, file pour nous amuser. Plus de mystère alors, plus de symboles, mais, comme dans *The School for Scandals* d'un Sheridan, de l'esprit à l'emporte-pièce, un feu roulant de réparties, une verve de dialogue qui révèlent soudain chez James un talent comique de premier ordre. Ce n'est plus la vie sécrète de mondains raffinés qui nous est représentée à force de divination. Ses personnages, cette fois, tiennent tout entiers dans leurs paroles et, si c'est encore dans l'esprit les uns des autres que nous les connaissons le mieux, le miroir du moins s'est singulièrement éclairci. Il nous renvoie enfin de vrais vivants au lieu de visages indécis dans une plaque de cire. A ces personnages armés de masques, il ne manquait qu'un tréteau pour nous donner la comédie[1]. Ils la jouent souvent : *The Sacred Fount*, par exemple, est une comédie d'un bout à l'autre, *The Awkward Age* un dialogue ininterrompu entre mondains peints par eux-mêmes de la façon la plus divertissante. Dans les romans les plus graves, les situations comiques ne sont pas rares[2]. Nombreux sont les personnages de premier et de second plan qui réalisent la définition du comique donnée par Meredith : « La Comédie est une partie qui se joue pour mettre en lumière la vie de société. Elle a pour objet la nature humaine dans le salon des hommes et des femmes civilisés. » James

1. Plusieurs romans de James furent d'abord destinés à la scène, mais sans succès.

2. L'opposition des comparses dans *Ce que Maysie savait* par exemple, de même les données de *Les Dépouilles de Poynton*. Voir dans *Les Ailes de la Colombe* le rôle de Morton Densher, prétendant, malgré lui, à la main de Milly Theale, et le rôle de Mrs. Assingham dans *La Coupe d'or*.

excelle à ce jeu et, avec ses dons d'analyste, son humour est à tout prendre le plus net de son talent.

*
* *

Subtils et raffinés, sérieux ou comiques, ces romans aux beaux méandres sont donc tels que les personnages qu'ils mettent en scène. Aristocrates de naissance ou de fortune, James a voulu constituer, avec Londres pour capitale, un royaume des beaux esprits, une sorte de *high-life* du raffinement et de l'intelligence. C'est son ambition avouée. Milliardaires américains, noblesse britannique, princes italiens anglomanes refont outre-Manche l'essai de la vie de cour et de salon, qui fut longtemps exclusivement française. « Rien ne me plaît autant, avoue James, en ma qualité de critique de la vie dans toute l'acception du terme, que la plus belle de toutes les conquêtes de la civilisation... je veux dire les symptômes se multipliant parmi les personnes d'éducation, de quelque part qu'elles viennent, d'une communauté d'intelligence, d'une fusion sociale tendant à atténuer les anciennes rigueurs de séparation[1]. » Et il poursuit : « Derrière toutes les petites tragédies et comédies de la société internationale, s'est délicieusement révélée à moi l'idée d'un groupement, d'une entente éventuelle et sublime des personnes d'éducation. Au point de vue intellectuel, moral, émotif, sensuel, social, politique, et en présence des difficultés et des dangers sentis, cette idée exquise peut fournir des situations capables de faire pâlir bon nombre des

1. XIV, IX.

plus familières. *C'est là qu'il faut chercher le drame personnel de l'avenir*[1]. » Cosmopolis des intelligences, Internationale des raffinés, ayant pour organe le roman européen, voire mondial : tel est le rêve de James. Voilà pourquoi ce citoyen de la démocratique Amérique réfugié en Grande-Bretagne se garda si soigneusement de coudoyer dans ses livres la commune humanité. Hommes et femmes de lettres, artistes, journalistes, tous sont des intellectuels; il n'est pas jusqu'aux petites princesses américaines les plus ingénues qui ne soient « des affamées de culture ».

*
* *

Évolution organique des sujets, simplicité des données, complexité, implication et réfraction des caractères à travers des milieux différents, rôle prépondérant de l'analyse, tel est, caractérisé dans ses grandes lignes, le roman de James. Après en avoir étudié les procédés, il faudrait en dire le charme. Il est dans l'étalage de tant de richesses, dans la prodigalité et la subtilité des notations, dans ces beaux portraits surtout qui posent à plaisir devant nous, dans ce style sans fléchissement qui fait songer à une corbeille remontant des profondeurs pleine de perles, enfin dans la somptuosité et la variété du décor, dans l'atmosphère saturée d'émotion. Ces vies errantes de petites princesses américaines tiennent aux plus beaux paysages de la vieille Europe, fami-

1. *Ibid.*, IX, x. « J'ai déjà eu l'occasion de dire que la clarté « internationale » se projette de plus en plus dense, à mesure que j'avance sur la scène générale de mes observations », XIII, x.

liers à l'auteur. Pierres de Londres, de Paris, de Venise, à toutes se sont prises leurs passions à la fois fragiles et intenses. Comme ils ignorent les frontières, les Américains de Henry James! Comme ils sont à l'aise dans le vaste monde! A eux « les plus hautes montagnes, les lacs les plus bleus, les plus beaux tableaux, les plus belles églises ». De la terrasse de Vevey aux pieds de la croix du Colisée, suivez les traces de Daisy Miller. Le palais Leporelli, témoin de l'agonie sentimentale de Milly Theale, se dresse sur le Grand Canal avec « ses salles palatiales, dont le pavé dur et froid capte les reflets dans son lustre de longue durée, tandis que le soleil vient de la mer houleuse vaciller à travers les fenêtres, se joue sur les sujets peints aux plafonds splendides, — médaillons de pourpre et d'ocre, de bonne, antique et mélancolique couleur, médailles de vieil or rougeoyant, bosselées, enguirlandées et toutes patinées par le temps ». Leur gloire ancienne, tombée de si haut, semble écraser la frêle princesse d'outre-mer. Dans *Princess Casamassima*, c'est le pittoresque des rues de Londres. Paris encadre l'intrigue des *Ambassadeurs*, et, dans les *Européens*, James a peint de délicieux paysages de Nouvelle-Angleterre[1]. Ainsi, James sacrifie au « génie du lieu », *the genius*, *the spirit of place*, qui hantait son maître Balzac. Les sites de sa chère Cosmopolis l'obsèdent. A en croire ses préfaces, tel personnage est né à New-York, tel autre à Florence. Beaucoup sont Parisiens et ont vu

1. James a consacré récemment aux paysages américains un copieux volume d'impressions intitulé *The American Scene*, dans lequel il *apprécie* les sites avec la méthode qu'il applique aux individus.

le jour rue Cambon, rue de Rivoli; celui-ci dans un petit hôtel de la rive gauche; cet autre s'est présenté à James au Salon Carré. En relisant *The Spoils of Poynton*, James revoit à Londres un « cottage sur une hauteur, sa petite terrasse contournant le bord à pic de la falaise comme la proue d'un navire et dominant un panorama aussi mouvementé et coloré que la mer ». Le *Portrait d'une Dame* a été conçu à Venise, « Riva Schiavoni, à la cime d'une maison, voisine du passage conduisant à San Zaccaria ». Ces descriptions, d'ailleurs, ne sont pas des hors-d'œuvre, mais se trouvent intimement mêlées à l'existence des personnages. Les beaux paysages constituent, pour ces Cosmopolites, de véritables patries[1].

*
* *

Resterait à situer James parmi les maîtres du roman anglais. Si notre analyse est fidèle, sa position parmi eux apparaît unique. James dédaigne le pathétique et le comique de surface qu'exploite le génie plus humain d'un Thackeray et d'un Dickens. Il n'oriente pas, comme George Eliot, le roman vers les conclusions sociales et religieuses. Encore plus que

1. Le doyen des lettres américaines, l'éminent romancier W. D. Howells, a très bien montré comment les personnages des romans de James tenaient à la toile du tableau qui les représente, au point, dit-il, de se confondre avec elle. Mais c'est la loi de la peinture. Les amateurs de clarté à tout prix demandent pourquoi James ne détache pas ses personnages en pleine lumière comme un sculpteur. M. Howells leur répond que James est avant tout un peintre, et il compare les romans de l'auteur de *La Coupe d'or* aux toiles de Monticelli chargées d'une richesse en apparence confuse mais incomparable (*North American Review*, vol. 203, p. 576).

Meredith, il fait manœuvrer ses personnages du point de vue de l'intelligence, mais en s'interdisant tout lyrisme, toute épigramme, en subtilisant moins sur les manières que sur les pensées. On retrouverait chez Thomas Hardy et chez Conrad le mystère de ses sujets et l'art de les envelopper dans une pénombre poétique. Son style est déconcertant, avec ses incessants détours, ses sous-entendus, ses abstractions et ses métaphores. James s'est jugé lui-même quand il a écrit que « la multiplication des touches dans ses romans, — le *pointillage*, dirions-nous, familier à l'auteur, — produisait parfois plus de vie que le sujet n'en requiert[1] ».

La manière de James est, en définitive, fort éloignée de la nôtre. Les plus fins analystes, parmi nos romanciers, gardent l'instinct dramatique, le goût des péripéties et de l'action. *Cette recherche des faits de conscience aux dépens des gestes, cette casuistique morale qui à l'intrigue substitue la recherche des motifs et des mobiles, cette disette d'imagination sensuelle, tant de passion latente tournée en pure curiosité*, tout cela nous rend James étranger. De son côté, il a reproché, à plusieurs reprises, à nos romanciers de sacrifier l'âme au corps, d'ignorer « ce qu'il y a dans la vie intérieure de plus profond, de plus étrange, de plus subtil, les aventures merveilleuses de l'âme », et de ne posséder « qu'une conscience sensuelle[2] ». Les méthodes et l'idéal sont diamétralement opposés[3].

1. I, XVIII.
2. *Pierre Loti* (*Essays in London*).
3. Ils l'étaient du moins à l'époque où James prononçait ce verdict, c'est-à-dire en plein naturalisme et bien avant le renouveau idéaliste auquel nous devons, outre l'œuvre de Barrès, les

*
* *

En pleine Europe du XIXe siècle finissant et du début du XXe, Henry James avait fait le rêve d'un monde à part où se retrouverait l'élite du goût et de l'intelligence, une patrie idéale et un peu précieuse, à la fois britannique, française, italienne, avec Paris, Rome, et surtout Londres, pour capitales. Là, une élite éprise de sentiments raffinés et complexes, de manières exquises, de subtiles conversations, se donnerait rendez-vous, non sans quelque mystère, sur une scène rappelant à la fois Versailles, Trianon et la chambre bleue d'Arthénice, mais estompés dans l'ombre qui flotte sur Venise. Précieux, et tous mondains de bonne marque, y seraient reçus, dans une demeure aux vastes portiques dont l'enseigne indiquerait à elle seule la large hospitalité : *Cosmopolis*.

Chère et regrettée Cosmopolis! Le jour où les hordes allemandes foulaient le sol de la Belgique, les plus beaux rêves de Henry James faisaient faillite du même coup. C'en était fait de l'idéal européen. Sur les capitales d'élection, le Barbare lâchait ses bombes. Il n'épargnait point Venise et le palais Leporelli. Où donc se réfugierait Milly Theale et sa cour d'esthètes globe-trotters? Adieu les flirts délicats, les rendez-vous d'art, l'exquis marivaudage. Que de sang et de ruines, de rudes besognes bien différentes des fins travaux de l'esprit pour assurer l'hégémonie de la culture anglo-latine! Les canons

livres des A. Gide, des Claudel, des Charles Louis-Philippe, des J. Giraudoux dans lesquels James pouvait reconnaître quelque chose de sa manière.

tonnent pour cela et voici du moins, unie dans l'action guerrière, l'élite européenne chère à Henry James.

Lui-même est sur les rangs quand le conflit éclate. Il en profite pour se donner corps et âme à l'Angleterre. Y a-t-il des hésitations outre-mer et des doutes sur la décision à prendre, James sera le porte-drapeau de la bonne cause. Pour prêcher d'exemple, il en vient à un parti extrême et sollicite ses lettres de naturalisation britannique. James meurt trop tôt pour être témoin de la prise d'armes américaine. Lui aurait-elle épargné, survenue à temps, la peine de rompre avec les États-Unis? James, désormais Sir James et ennobli, reçoit au lit de mort l'Ordre du mérite. La dernière production de sa plume est une étude émue et subtile, toujours dans sa manière indirecte et enveloppée, pour servir de préface aux *Lettres d'Amérique*, de Rupert Brooke, le poète soldat décédé aux Dardanelles, un de ses fils spirituels [1].

1. *Letters from America*, by Rupert Brooke. Préface de Henry James. New-York, Scribner's, 1916.

V

L'ÉPOPÉE HUMORISTIQUE DE MARK TWAIN[1]

I

Un sens rude et amer de la vie; le parti pris de voir les hommes tels qu'ils sont; le fiel et la fantaisie de Swift; l'intransigeance morale de Carlyle; l'ironie attendrie de Sterne, jointe au génie burlesque et à la bonhomie de Cervantès et de Rabelais, voilà Mark Twain.

Mark Twain était, à la veille du grand conflit européen, le doyen des lettres américaines. Les paradoxes, les bons mots de Mark Twain couraient de bouche en bouche, d'une extrémité à l'autre des États-Unis. Nous ne reverrons plus sa belle tête

1. *Œuvres complètes* (Harper Brothers, New-York). On pourrait les classifier comme suit : 1° L'Autobiographie : *Tom Sawyer*, *Huckleberry Finn*, *La Vie sur le Mississipi*. 2° Les Voyages : *Les Innocents en voyage*, *En suivant l'Equateur*, *A la dure*. 3° L'Histoire : *Jeanne d'Arc*, *Le Prince et le Pauvre*. 4° Les Contes humoristiques proprement dits comprenant, outre de nombreuses nouvelles : *Le Prétendant américain*, *Un Yankee de Connecticut à la cour du roi Arthur*. Plusieurs recueils de contes ont été traduits en français (Éditions du *Mercure de France*).

originale, abondamment et fougueusement chevelue, ses yeux narquois d'ironiste sous l'épaisse broussaille des sourcils. A soixante-quinze ans révolus, après avoir échangé des télégrammes de protestation indignée avec les journalistes qui s'obstinaient à le faire trépasser avant l'heure, il fallait bien se résigner et exécuter la suprême pirouette, quitte une fois de plus, et par habitude, à ne pas être pris au sérieux.

Avant de disparaître, — était-ce pur hasard ou pressentiment? — Mark Twain publiait un voyage burlesque dans l'autre monde : la *Visite du Capitaine Tempête en Paradis*. Dans cette géniale boutade, l'humoriste installait ses tréteaux en plein ciel et démolissait, à coups de sarcasmes, l'innocent paradis des écoles du dimanche. Ce rude Yankee, de peu d'imagination et d'intrépide bon sens, abandonnait la poésie de l'au-delà aux anges préraphaélites et demandait un ciel absolument semblable à la terre. C'était la faillite de l'esthétisme. Singulier Éden que ce paradis démocratique où un tailleur du Tennessee et un savetier français prenaient le pas sur Shakespeare dans les processions. Ésaü et Moïse ne s'y dérangeaient point pour donner l'accolade aux clergymen émigrés du monde des vivants, mais recevaient par contre en triomphe un cabaretier du New Jersey.

Mark Twain reprenait ainsi *in extremis* l'attaque contre les préjugés sentimentaux esquissée, dès le début de sa carrière, dans ses fameux *Innocents en voyage*.

*
* *

Tour à tour apprenti typographe, pilote, prospecteur, Mark Twain un jour devint journaliste. Il fait ses premières armes d'humoriste dans une feuille du far-west américain où, s'adressant à de rudes pionniers, il peut donner libre carrière à ses inclinations bouffonnes et satiriques. De l'Américain, Mark Twain a dès lors l'orgueil, l'ambition, l'énergie, les partis pris et les rancunes. Personnalité combative, intrépide, agitée, il veut sur-le-champ fortune faite et, pour découvrir sa vocation, commence par tous les métiers. Il prend la vie par tous les bouts, sans plus de logique que dans ses histoires. Esprit d'aventure, amour du risque, optimisme conquérant, la biographie de Mark Twain nous révèle un fort beau type d'homme [1].

La longue carrière de Mark Twain s'est confondue très consciemment avec la vie de son pays. Mark Twain a pu voir l'esclavage pratiqué puis aboli aux États-Unis; il prit part à la guerre de Sécession, mais semble avoir été, de son propre aveu, dans l'armée du Sud, un « confédéré » plutôt tiède; il lui a été donné de comparer Roosevelt à Lincoln. Il a assisté à l'incorporation d'au moins quinze États dans l'Union, et, sa vie durant, les États-Unis se sont accrus de plus de cinquante millions d'habitants. Le spectacle d'une telle expansion et transformation

1. Elle est à lire dans les trois volumes riches de documents publiés par M. Bigelow Paine, qu'une longue intimité avec son modèle a préparé à sa tâche (*Mark Twain a Biography*. Harper. New-York, 1912). Nous faisons également usage dans notre étude des *Fragments de mon Autobiographie* publiés dans la *North American Review*, 1906. Voir également *Mark Twain's Letters*, 2 vol. New-York, Harper, 1917.

de son pays, dont il fut le témoin, nous explique le patriotisme souvent intolérant de Mark Twain. Ajoutez que la culture qui a fait de tant de ses compatriotes des déracinés n'a pas eu de prise directe sur lui. Mark Twain n'a connu que l'école du village, à laquelle il a substitué, toutes les fois qu'il l'a pu et avec délices, l'école buissonnière. Il n'a jamais eu à déplorer le malheur, selon lui irréparable, d'une éducation universitaire, véritable distinction aristocratique aux États-Unis.

L'originalité américaine de Mark Twain était sauve. Elle s'étala dès 1869 en ces *Innocents en voyage* où, caricaturant le célèbre « Pèlerinage » du puritain Bunyan, Mark Twain criblait de sarcasmes les snobs et les « globe-trotters ». Il faisait le tour du Vieux-Monde en philistin convaincu, affectant d'estimer les œuvres artistiques au poids et à l'acre, se déclarant pour les copies des anciens maîtres contre les originaux, opposant en tout et partout l'Amérique à l'Europe. Que restait-il de tant d'admirations classiques dans les musées de France et d'Italie, devant les partis pris de ce rude bon sens? Le Vieux-Monde et ses pèlerins passionnés devenaient, dans les miroirs déformants que leur tendait l'humoriste, aussi grotesques qu'on les avait rêvés poétiques. Les *Innocents* inauguraient la guerre au Mensonge que depuis lors Mark Twain a menée sans pitié, — en quoi, du chevalier de Bunyan il est très au sérieux le descendant.

*
* *

Quand on n'a pas le privilège d'être Américain, les livres de Mark Twain souvent irritent et étonnent.

Ils sont gouailleurs, ils sont insolents èt piquent de suite au vif l'amour-propre d'un Européen. « Mark Twain est foncièrement Américain, nous dit-on ; si les étrangers désirent vraiment connaître l'esprit américain, qu'ils lisent Mark Twain[1]... » Nous n'avons aucune peine à le croire, Mark Twain est Américain exclusivement, agressivement. Et c'est bien par là qu'il faut commencer si l'on veut se faire de l'humoriste une idée juste.

Mark Twain est un républicain et un puritain farouche. Rois, prêtres, nobles, dans le passé et le présent, sont à ses yeux la lèpre de l'Europe. Il n'a pas assez de mépris pour cette superstition du passé que les admirateurs de Walter Scott entretinrent et qui consiste à couvrir de la poésie des légendes une époque où, selon Marck Twain, il eût fait si mauvais vivre. Palais enchantés, nous dit-il, châteaux, cathédrales, peints, sculptés, tapissés, meublés par les fées, où vous auriez cherché vainement un mouchoir de poche, une boîte d'allumettes, encore moins une salle de bains... bienfaits suprêmes de notre civilisation. Chevaliers trop vantés dont il est de mode d'admirer l'accoutrement suspendu aux murailles d'un musée et dont la plus légère cotte de mailles serait pour nos épaules un supplice. Les Américains, c'est entendu, n'ont composé ni les romans de la *Table ronde* ni les *Idylles du roi*, en revanche ils ont créé le *confort* qui est, selon Mark Twain, la poésie des temps modernes.

1. W. L. Phelps. *North American Review*, 185.

*
* *

L'épopée burlesque de Mark Twain est composée sur ce contraste. De New-York au Nil par la France, l'Italie, la Grèce et la Palestine, dans cet *Itinéraire* où d'ailleurs les pages d'un art très pur abondent, revient à chaque pas l'antinomie entre le Nouveau-Monde et l'Ancien. Palais, cathédrales, musées, paysages, Mark Twain a tout vu et tout parcouru, ému souvent, enthousiaste parfois, mais toujours sur ses gardes, en homme plus soucieux de vérité que de beauté. Soyons francs avant tout et ne nous payons pas de mots. Raisonnons nos admirations; voyons clair dans nos engouements. Les noms les plus sacrés, les sites les plus fameux n'en imposent point à Mark Twain. Aux maîtres de l'art il demande leurs lettres de créance et fait subir un examen en sincérité. Il admirerait volontiers leurs tableaux, mais les vices et les abus du passé sont présents à sa mémoire. Comment oublier, même à l'occasion des plus grands noms, la servilité à laquelle les mœurs d'autrefois condamnaient les artistes, fussent-ils Michel-Ange et Rubens?

Nous sommes allés visiter le Louvre... et voir ses kilomètres de tableaux des maîtres anciens. Il y en avait de beaux, mais ils offraient en même temps des preuves si évidentes de la flagornerie de ces grands hommes que l'examen que nous en fîmes nous procura peu de plaisir. Leur adulation nauséabonde envers leurs patrons princiers était encore plus grande et enchaînait plus sûrement l'attention que les charmes de couleur et d'expression attribués à leurs peintures. De la gratitude pour les bienfaits, soit! mais il me semble que certains de ces artistes la poussèrent si loin

qu'elle cesse d'être de la gratitude pour devenir de l'adoration. S'il est à l'adoration des hommes une excuse plausible, faisons-en usage à tout prix envers Rubens et ses confrères (*Les Innocents en voyage*).

Avec quelle joie Mark Twain prendra les esthètes en défaut! Exaspéré par les dithyrambes des ciceroni, des snobs et des écrivains, Mark Twain a entrepris son voyage burlesque pour comparer la réalité à la page écrite, et son humour n'est ici qu'une forme de la critique.

*
* *

Le voici au bord du lac de Tibériade. D'honnêtes écrivains, pour faire honneur aux Écritures, s'obstinent à transfigurer le lac biblique et à le décrire plus beau que nature. Comme ils sont loin de la réalité! La Palestine est belle au clair de lune, comme Venise; mais en plein soleil, quelle désolation! Et à propos de Tibériade, poétique de loin et si triste de près, Mark Twain, en quête d'émotions sincères, prend la défense d'un autre lac, lac sans prestige d'Amérique, sur les bords duquel nul poète n'est venu rêver, mais dans lequel se mire la sylve primitive. Mark Twain se rappelle ces eaux calmes. Que de reflets, que de fraîcheur! mais le lac américain reste anonyme et personne ne l'a célébré. Mark Twain proteste contre cette injustice.

Ainsi s'en va Mark Twain, admirant, raisonnant, comparant et nous donnant, si philistin qu'il tienne à paraître, des leçons de sincérité artistique dignes de Ruskin. Tant pis pour qui laisse en route ses illusions. Mark Twain n'est pas toujours d'accord avec

Joanne ou Baedecker. Il a fait, lui aussi, le tour du monde; il en est revenu plus d'une fois désenchanté. Les Pyramides, ce sont les Bédouins quémandeurs de backchichs, Jérusalem les simagrées de combien de sectes, Smyrne et l'orient un défi jeté aux règles les plus élémentaires de la propreté.

Mark Twain a fait le pèlerinage de Venise. Il en a senti la poésie. Sa fête vénitienne a l'entrain et le charme d'une toile de Tiepolo. Mais ne lui vantez plus le gondolier et les gondoles. La gondole, selon Mark Twain, ressemble fort à un cercueil, et le gondolier serait tolérable, malgré ses haillons, s'il nous épargnait ses barcaroles. Voici une esquisse *nature* de l'Arno, fleuve dantesque, tel que l'a aperçu Mark Twain :

C'est un grand fossé historique de quatre pieds d'eau environ dans le chenal, avec quelques barques au fond plat tout autour. Ce pourrait être une rivière fort plausible si une pompe y versait de l'eau. On l'appelle une rivière et les sombres et farouches Florentins s'imaginent que c'en est une en effet. Pour ajouter à l'illusion, ils construisent des ponts dessus (*Les Innocents en voyage*).

*
* *

Sur le moyen âge de nos rêves, tout enluminé d'illusions, Mark Twain s'est amusé à déchaîner la « blague » d'un *Yankee de Connecticut*. En lui fêlant la cervelle, un coup de bâton a subitement transporté le Yankee au soi-disant pays des fées. Le voici premier ministre, — ministre à la saint Éloi, — de celui qui s'en fut à la conquête du Graal. Avec son revolver à dix coups, le Yankee, que sa soudaine élé-

vation a entouré de jaloux, a bientôt fait de triompher dans les tournois et de « navrer » les chevaleries de la Grande-Bretagne. La dynamite et l'électricité l'ont rendu en un clin d'œil supérieur à Merlin l'Enchanteur et aux plus insignes thaumaturges. Dans le royaume du roi Arthur, de poétique mémoire, plongé dans la crasse et l'ignorance, le Yankee établit le télégraphe, le téléphone, l'imprimerie, et achemine vers Camelot, manoir de Guenièvre, une chevauchée de chevaliers-sandwichs prônant les vertus merveilleuses du savon. Et c'est tout ce qui reste des *Idylles* de Tennyson.

Si fort soit-il, l'américanisme de Mark Twain se plie à d'étranges raccourcis d'histoire européenne. Sans insister sur le fait qu'il y a pour un Yankee du XXe siècle assez mauvaise grâce et mérite assez mince à triompher de ses aïeux européens du VIe, Mark Twain ne semble guère se douter de l'existence du célèbre pharmacien de Flaubert. Il a tout dit du XVIIe siècle en flagellant « le Sultan de Versailles... Louis le Putride de pompeuse mémoire », tout du catholicisme en évoquant la Saint-Barthélemy, et l'histoire médiévale semble tenir pour lui dans la parodie des romans de *La Table ronde*. D'aucuns ne se plaindront-ils pas avec justice qu'à des esprits simplistes, plus ou moins dépourvus de culture et déjà trop enclins au dénigrement, c'est faire la partie bien belle?

Ce philistin, c'est son excuse, est un *protectionniste*. Il habite la terre classique, à son sens, de la liberté et du progrès. Son patriotisme s'affirme en s'opposant. Il a en vue, d'autre part, toute une catégorie de ses compatriotes : esthètes, snobs, raffinés qui s'efforcent de se donner une âme et des manières européennes,

acheteurs cosmopolites de nos livres et de nos tableaux, plagiaires de nos édifices et de nos modes. Ces « innocents » l'exaspèrent. « Vous perdez votre temps, leur crie-t-il, l'Europe n'en vaut pas la peine. L'Amérique aux Américains et les Américains en Amérique. » C'est, à une nuance près, — que beaucoup d'Américains n'admettraient guère aujourd'hui, — la pure doctrine de Monroë. Mark Twain est de la vieille école, d'avant l'impérialisme[1]. Il est pour Washington et Lincoln contre Mac Kinley et Roosevelt. S'il eût volontiers émancipé Cuba du joug abhorré de l'Europe, ce n'est pas lui qui aurait annexé les Philippines. L'application de la doctrine de Monroë faite par Mark Twain aux beaux-arts est originale et logique. Un bon Américain n'a que faire de la culture européenne[2].

1. Et surtout d'avant la grande guerre.

2. Il y a d'ailleurs, dans cette opposition d'époque et de civilisation, un parti pris de caricature et d'art aussi bien que de satire. Plus les termes sont éloignés, plus le contraste est saisissant et pittoresque. C'est ce que nous confie Mark Twain à propos du *Yankee de Connecticut*. Quand il prépare son livre, ce qui se présente à lui en lisant les vieilles chroniques, c'est le contraste du moyen âge et des temps modernes. Il est curieux « *d'imaginer* quel pourrait bien être le résultat *pittoresque*, si nous arrivions à plonger en plein VI[e] siècle le XIX[e] et à en observer les conséquences... » Plus la distance est grande, plus le contraste s'accuse, et il se présente aussitôt sous forme de caricature : « Rêvé que j'étais un chevalier errant dans une armure du moyen âge, tout en conservant les notions et les habitudes du présent, mêlées aux nécessités d'alors. Pas de poches dans l'armure. Impossible de satisfaire certains besoins naturels. Impossible de se gratter. Rhume de cerveau et ne pas pouvoir se moucher... Ne pas pouvoir faire usage de la manche de fer. Le fer qui s'échauffe à blanc au soleil et qui laisse filtrer la pluie; le gel le blanchit et je meurs de froid l'hiver; cliquetis désagréable en entrant à l'église. Impossible de s'habiller ou de se déshabiller. Toujours frappé par la foudre. Tombe et ne peux

*
* *

Mark Twain est l'Homère des Américains autochtones, — ces Américains modernes qu'il croit très sérieusement les héritiers directs des Peaux-Rouges, — rudes Anglo-Saxons qu'il a peints sans les flatter avec leur religion sévère, leur orgueilleuse indépendance, leurs mœurs qui ne se sont guère amendées. L'isolement, la lutte pour la vie ou contre la nature, l'éloignement et presque l'absence de toute autorité, les ont rendus incultes, farouches, parfois féroces. Leurs qualités sont toutes primitives : la santé physique et morale, l'énergie, le respect des uns pour les autres. De la civilisation ils ignorent ou méprisent les délicatesses, ces distinctions, ces cérémonies, ces manières dont nous sommes si fiers et qui sont pour ces libertaires des marques de servitude. L'Européen, avec sa politesse et sa courtoisie, leur semble un être inférieur et sentimental qui vit de tradition, non de réalité, et ne sait pas traiter d'homme à homme. Contre lui ils érigent l'irrévérence en système, et pratiquent par principe le sans-gêne et le sans-façon. Ils n'ont qu'un respect : celui du succès, qu'un culte : celui de la force; la seule aristocratie qu'ils reconnaissent est celle de la place et de l'argent. Sur ce sujet, leur vulgarité n'a d'égale que leur cynisme : « Je suis l'ennemi des millionnaires, dit l'un d'eux, mais il serait dangereux de m'offrir la position... » Entendez-les vanter leur

plus me relever » (*Biographie*, II, 19). On verra que Mark Twain a utilisé certains de ces traits dans le portrait ci-après de Christophe Colomb (p. 153).

démocratie : « Que c'est beau! Quelle civilisation! Quels prodigieux résultats! obtenus pour la plupart par de simples hommes du commun, non point par des aristocrates élevés à Oxford, mais par des hommes, épaule contre épaule, dans les humbles rangs de la vie, et qui gagnent le pain qu'ils mangent. Oui, je suis heureux d'être venu. J'ai enfin trouvé un pays où l'on peut faire son chemin et, poitrine contre la poitrine du camarade, s'élever par ses propres efforts, devenir quelque chose dans le monde et s'en vanter, au lieu d'être la création d'un ancêtre d'il y a trois cents ans... [1] » Et celui qui entonne ainsi, à pleine gorge, les laudes du parvenu est un émigré, jeune lord anglais à peine débarqué en Amérique.

*
* *

Pour les Américains, Mark Twain est avant tout l'auteur de *Tom Sawyer* et de *Huckleberry Finn*, livres classiques en Amérique à l'égal de *La Case de l'Oncle Tom* et de *Robinson Crusoé*. Le jeune Américain y fait son apprentissage d'enfant terrible, tandis que ses parents y apprennent à rire des pires frasques de leur rejeton.

Neveu incorrigible de tante Polly qui incarne la conscience puritaine dans ce qu'elle a de plus intransigeant, Tom Sawyer pousse comme un sauvageon dans un village des bords du Mississipi. Voici la ferme où il grandit. C'est une de ces bicoques de bois que « la vie intense » a jetées négligemment le long

1. *Le Prétendant américain.*

des routes d'Amérique et à laquelle un badigeon hâtif donne de temps à autre les apparences du neuf. Voici la palissade sur laquelle Tom prend ses premières leçons d'équitation, le hangar où l'on fait sécher le maïs et le tabac, la case de l'oncle Tom où le soir, au coin du feu, le bon esclave raconte des histoires aux petits blancs. Le fleuve s'étale tout près, un vrai fleuve du Nouveau-Monde, lui aussi libre et débordé, et, derrière le clos, la forêt, la vraie forêt primitive.

Il y a bien dans le voisinage une église et une école, mais ce sont les deux endroits au monde que Tom tienne le moins à découvrir. Tom Sawyer a trop à faire à la maison. Tante Polly manie les verges avec une rigueur exemplaire, mais c'est Tom qui est le véritable bourreau. Parfait menteur et monteur de coups, avec sa blague et son sang-froid Tom Sawyer en impose. Il est né humoriste et l'épithète si américaine de « smart », de « malin », lui va comme un gant. Tom Sawyer se fait fouetter en classe; il bâille à l'école du dimanche. A lui cependant les prix et les bons points. Tom Sawyer est un arriviste et, trait non moins national, un flirt précoce. Que de jolis yeux n'a-t-il pas fait pleurer! Tante Polly prêche Tom Sawyer avec un zèle d'apôtre, mais il est fort douteux qu'elle le convertisse. Tom a ses opinions toutes faites sur la Bible. Il a la manie d'éprouver ses principes religieux par l'expérience. Tom est un disciple en herbe de William James et un type fort « représentatif » de jeunesse américaine. Tom Sawyer est le triomphe de la Nature. L'auteur d'*Émile* se reconnaîtrait en lui.

*
* *

Le jour venu de choisir une profession, Tom Sawyer n'hésitera point. Le fleuve l'appelle. Il accostera un de ces majestueux vapeurs qui, roues battantes, remontent le Mississipi de la Nouvelle-Orléans à Saint-Paul. Que de fois Tom Sawyer a tendu l'oreille pour entendre sonner la cloche du bord et écouter la voix du matelot de quart annonçant les sondages[1]! Sous la direction de l'imposant M. Bixby, pilote émérite, Tom Sawyer fera son apprentissage, descendant et remontant le fleuve. Dans *La Vie sur le Mississipi*, — troisième partie de la trilogie américaine, — Mark Twain nous présentera un panorama très animé du grand fleuve. Il nous initie à la vie hasardeuse des pilotes, sur le fleuve point encore endigué, parmi l'inondation, la nuit, sans fanaux, en suivant les contours de l'ombre. Il en retrace l'histoire depuis le jour où De Sotto le découvrit et où La Salle, l'ayant descendu, l'incorpora aux lys de France, crime impardonnable aux yeux de Mark Twain, le Mississipi étant destiné aux Américains actuels, héritiers directs des Peaux-Rouges, en vertu d'un testament dont l'authenticité ne fait pas de doute.

Plus limoneux cent fois que le Tibre des poètes, l'immense et plantureux Mississipi coule sous nos yeux et le cadre dans lequel il se déroule est aussi vulgaire que le fleuve. Mark Twain n'a pas flatté le « père des fleuves » et encore moins ses riverains,

1. *Marquez deux* (deux hauteurs de sonde), en anglais : *Mark Twain*. C'est ce cri des pilotes du Mississipi qui est devenu le nom de plume de Mark Twain, *alias* Samuel Clemens.

pionniers Yankees combien moins poétiques que les Indiens de Fenimore Cooper. Les voici, le réaliste nous les présente, en bottes et en sombrero, le revolver à la ceinture, éternels mâcheurs de tabac, trafiquant du « bois d'ébène » ou perpétrant d'effroyables vendettas.

Planteurs, chemineaux, escarpes et aventuriers de la pire espèce, rien d'étonnant qu'un pareil milieu ait donné au héros de ces histoires une âme de détective qui annonce Sherlock Holmes. Qu'il est loin, s'il a jamais existé, le Meschacebé de notre Chateaubriand, avec ses rivages en fleurs, ses Indiens, ses buffles, ses îles embaumées et ses jardins à la dérive!... C'en est bien fini du romantisme. Le pays des philistins partout s'étend. A Natchez, de romantique mémoire, c'est à peine si, d'un geste bref, l'humoriste pilote nous laisse entrevoir les orangers épanouis; il préfère nous entretenir d'une spécialité de conserves qui s'y fabrique, ô René! Il a tout juste le temps de « blaguer » au passage les légendes indiennes. En revanche, les moulins et les usines l'enthousiasment. Le Mississipi de Mark Twain est bien un fleuve démocratique.

Mark Twain n'oubliera pas ses expériences de pilote : le défilé, sur le pont du steamer, de tout un peuple d'originaux, les longues nuits de quart et, pour couper court aux soliloques de la dunette, les agapes entre collègues, chacun y allant de son histoire et Mark Twain faisant là ses débuts de conteur, maître passé déjà, de l'aveu même des témoins de cette époque héroïque de son existence, dans l'art de ce « rire en dedans » qui est la prouesse de l'humour. Du pilote, Mark Twain gardera, jusqu'en ses contes

humoristiques, le sang-froid, la présence d'esprit, les coups de barre brusques pour dévier çà et là, le coup d'œil marin aussi, l'habitude contractée en tenant le journal du bord de noter le contour précis et minutieux des choses, cette fantaisie mathématique que cultivera l'auteur du *Scarabée d'or*, Edgar Poë.

II

Mark Twain n'est-il qu'un humoriste? Déroutés par l'extrême variété de ton et de point de vue que l'on trouve dans ses livres, par le mélange du sérieux et du comique qui le caractérise, les critiques américains discutent; mais cette diversité même et ces contrastes ne sont-ils pas la marque par excellence de l'humour? Mark Twain est incontestablement et avant tout un humoriste. La verve de Swift, de Sterne, de Dickens, de Cervantès et de Rabelais, survit en lui. Mais il ajoute à l'humour les traits particuliers à sa race. Il faut, pour apprécier à leur juste valeur ses histoires, partager les goûts du public auquel elles s'adressent, et le même genre d'imagination qui les a produites est nécessaire pour les bien juger.

Il y a entre le tempérament américain et l'histoire humoristique des affinités évidentes. L'Américain aime le geste pour le geste. Ce qu'il nomme le « bluff » n'est, à tout prendre, qu'un dérivatif offert à son besoin tyrannique de mouvement. L'Américain aime à abandonner les mécaniques un peu lentes à partir de son cerveau à un maître acrobate qui leur promet

les plus extravagantes pirouettes. Même quand elles tournent à vide, le jeu de ses facultés l'enchante.

L'Américain est grave et sérieux de sa nature. Les facéties souvent démesurées de l'humoriste sont pour ses nerfs tendus à l'excès une gymnastique salutaire, une détente. Tout l'effort, s'il y en a (et l'humour est un chef-d'œuvre de violence), c'est l'humoriste qui en fait les frais. L'Américain vit de logique beaucoup moins que nous, tant en théorie qu'en pratique. La fantaisie n'entre guère dans son existence. Il l'aime d'autant plus dans les livres. Il lui faut des divertissements intellectuels un peu forts. L'humour l'amuse, le secoue, le déconcerte. Il se livre à l'humoriste comme aux délices du rocking-chair et aux balançoires périlleuses de Coney Island. Il aime les sensations de naufrage, de vertige, et, s'il plaît à l'humoriste, il se mouvra avec délices dans l'absurde [1].

*
* *

C'est devant ce public spécial qu'il faut voir évoluer l'humoriste. Ses histoires sont bien moins composées pour être lues que pour être dites [2]. Voyez Mark Twain devant son auditoire anglo-saxon, lâchant ses boutades les plus comiques sans un frémissement du visage et sans rien perdre de son sang-froid. Ce qu'on goûte le plus en lui, c'est ce courage de matamore,

1. Cet art-là est proprement américain, d'après Mark Twain : « Enfiler des sottises et des absurdités sans en avoir l'air, par distraction et comme sans dessein, avec l'air innocent de ne pas savoir que ce sont des absurdités : c'est là le fondement de l'art américain, si mon point de vue est juste. » (*Comment dire une histoire.*)

2. Sa vie durant, Mark Twain connut de véritables triomphes

son intrépidité burlesque, sa vaillance paradoxale. Il laisse deviner plus qu'il explique et le public flatté se pique au jeu. Il n'éclate jamais; ses gestes sont rares et courts, sa physionomie inscrutable. Si courroucé et irascible qu'il soit, il se contient. Il s'agit de tirer un effet artistique de la colère. Quant à l'auditoire, il se délecte au spectacle de ce calme de commande obtenu tous muscles tendus et qu'un rien pourrait altérer. Cette maîtrise de soi en pleine colère, cette énergie sous pression qui se possède, mais peut partir d'un instant à l'autre : voilà l'art de l'humoriste et le plus net du plaisir qu'il procure. C'est l'équivalent d'une performance athlétique[1].

Basé sur la recherche des antinomies et des contrastes, l'humour c'est l'art à rebours, la logique à reculons. Il faut à l'humoriste le disparate comme au poète l'harmonie. Rapprocher du plus loin qu'il se peut deux mots, deux idées, deux traits en oppo-

dans le conte humoristique, dont une foule de récitants continuent la tradition outre-mer. Il y a là un genre éminemment national, une littérature populaire au vrai sens du mot, un riche folk-lore exploité par toute une lignée d'humoristes qui va d'Artémus Ward jusqu'à ce prince des pince-sans-rire américains d'aujourd'hui, le très moderne M. Dooley.

1. Et la performance est difficile. Il faut que l'humoriste se fasse violence. Mark Twain est à Rome et tout l'irrite; les primitifs italiens le font « grincer des dents ». Il s'agirait d'être calme et impartial dans la critique et l'humoriste est au paroxysme de la colère. Impossible, il le sait, de réussir dans la caricature sans présence d'esprit et bonne humeur. Or, ce que Mark Twain ressent pour ce qui l'entoure, ce n'est plus de l'intérêt, mais de la haine : « Je *hais* les hôtels, nous dit-il, je *hais* l'opéra, je *hais* les vieux maîtres... Tout mon désir est de maudire et d'écumer bien en face et de tout réduire en pièces. J'ai achevé deux ou trois chapitres sur les opéras de Wagner et je l'ai fait sans me fâcher, mais *la tension d'un autre effort de ce genre me tuerait.* » (*Biographie.* II. 635.)

sition violente et qui grimacent de se trouver accouplés, voilà le génie de l'humour. En quoi faisant d'ailleurs, le but de l'humoriste n'est pas uniquement de nous faire rire. Il veut nous instruire. Au point même où les contraires se heurtent et l'antinomie s'accuse, à l'endroit le plus périlleux du rapprochement, une vérité se dégage et c'est le contraste qui la fait ressortir. Pour en arriver là, les procédés sont innombrables pourvu qu'il y ait déséquilibre et opposition.

Ce sont tantôt des phrases à faux déclic et à chute brusque qui, au moment où nous y songeons le moins, vont nous précipiter en plein vide :

J'ai connu à la Nouvelle-Zélande un homme qui n'avait pas de dents et qui, cependant, *jouait du tambour mieux que personne.*

Il y a quelque chose d'étrangement original chez Mac Clintock. Il imite le style de tout le monde et personne ne peut imiter le sien, — *pas même un idiot.*

« Je suis né souverain et libre, Monsieur! Américain, Monsieur! et j'entends que tout le monde le sache! » s'écrie un citoyen des États-Unis auquel on manque de respect. — « Il n'oubliait qu'une chose, nous dit Mark Twain, à savoir qu'il descendait en droite ligne de l'ânesse de Balaam, — mais cela, tout le monde le savait, — *sans qu'il le dît.* »

Voilà de grosses boutades, et l'Américain n'est pas incapable d'en goûter de plus fines. Si énormes qu'elles soient, avec leur fracas inattendu, elles correspondent au besoin qu'il a d'être surexcité. Ce qu'il y a, dans l'humour de Mark Twain, de violent et de démesuré, est fait à souhait pour le satisfaire. Pour garder à ces boutades toute leur saveur, il faut d'ailleurs la césure mise au bon endroit, le flegme et la mimique appropriés. Quand, au retour d'Europe,

les reporters accaparent Mark Twain et lui demandent à brûle-pourpoint des nouvelles de la traversée, Mark Twain ne se hâte pas de répondre. Il fait des façons et gravement réfléchit. La traversée? Ah! oui, Mark Twain l'échappa belle. Il y a eu collision en mer entre le transatlantique qui portait Mark et... une barque! Un autre jour, Mark Twain est du gardon-party de Windsor. On lui fait les honneurs du lieu. Tout à coup, de l'air le plus dégagé et le plus sérieux du monde, l'humoriste s'approche d'un cipaye de garde et lui demande si... le château royal est à vendre.

Cette plaisanterie du bout des lèvres, à laquelle le visage ne prend aucune part, est un produit américain authentique[1] : « Le conte humoristique est américain, écrit Mark Twain, le conte comique est anglais; le conte spirituel est français. Le conte humoristique dépend pour ses effets de la *manière* de dire, le conte spirituel et comique de la *matière*.... » Et il ajoute : « Le conte humoristique est strictement une œuvre d'art (*Comment dire une histoire*[2]). »

*
* *

Tel est le côté populaire de l'humour, mais il a des visées plus hautes. Le meilleur de l'humour, dans le cas de Mark Twain, c'est, encore plus que ses facéties

1. Lincoln s'était rendu célèbre par ses boutades et tel Président actuel des États-Unis, M. Wilson, s'est fait un renom par ses calembours, ou « limericks » en vers.

2. Sur l'humour et ses définitions, voir les remarquables études de Bergson, *Le Rire*. — L. Cazamian, *Le mécanisme de l'humour* (*Études de psychologie littéraire*). — F. Baldensperger, *Les définitions de l'humour* (*Études d'histoire littéraire*, I).

et ses bons mots, la physionomie originale que sa fantaisie prête aux hommes et aux choses. Tantôt grotesquement défigurés et déformés comme dans les miroirs de la foire, tantôt discrètement et spirituellement travestis, suivant la distance à laquelle il les éloigne de la réalité, l'humoriste multiplie et nuance les caricatures. Le principe qui l'inspire est toujours le même, c'est celui que nous avons signalé plus haut. Il s'agit, à la faveur d'un contraste, d'attirer l'attention sur tel ou tel point d'importance. Si possible, l'humoriste nous prendra à l'improviste. Il va par exemple portraiturer Christophe Colomb. C'est bien moins pour rendre hommage à l'amiral de Castille que pour dire son fait au moyen âge et à la Sainte Inquisition. Il lui faut un Christophe Colomb mi-parti, à la fois historique et burlesque. Pour cela, dissimulons dans l'ensemble authentique du portrait, et sans en avoir l'air, des traits détournés, des détails bizarres et disparates qui passeront avec le reste, mais qui, jurant avec l'ensemble, n'en feront par moins leur effet, une fois perçus. De là ce portrait burlesque de l'amiral sur sa caravelle :

De bon matin, Christophe Colomb faisait ses dévotions à la chapelle de la Vierge. A huit heures sonnantes, il paraissait sur la promenade de poupe. Le temps était-il frais, il venait revêtu de la tête aux pieds (du casque à panache aux talons garnis d'éperons) d'une magnifique armure incrustée d'arabesques d'or qu'il avait préalablement réchauffée au feu des cuisines. Le temps était-il chaud, il venait dans l'attirail des marins de l'époque : grand et lourd chapeau de velours bleu à panache flottant de plumes d'autruche blanches comme neige, fixé par une broche étincelante de diamant et d'émeraude; pourpoint de velours vert broché d'or, avec manches à crevés laissant voir des doublures de

satin pourpre; large col, manchettes à volants de riche et souple dentelle; hauts-de-chausse de velours rose avec grosses jarretières de brocard jaune, bas de soie gris perle ornés et délicatement passementés... larges gants de la plus fine peau blanche d'hérétique fabriqués par la Sainte Inquisition, faisant partie jadis de la personne d'une dame de haut rang; rapière au fourreau incrusté de pierreries et suspendue à un ample baudrier rehaussé de rubis et de saphirs (*Bateaux de toutes sortes. — About all Kinds of ships.*)

Républicain farouche, Mark Twain veut-il faire la satire de la royauté, il l'incarnera, pour la discréditer, dans un représentant du règne animal qui aura des rois la majesté, les vices et les ridicules joints à d'indéniables qualités, celles-là mêmes qui manquent aux gens sur le trône. Nous aurons l'allégorie suivante :

Les rois sont dangereux, ayez des chats... Ils se rendraient aussi utiles que n'importe quelle famille royale, ils en sauraient autant, ils auraient les mêmes vertus et les mêmes vices, la même disposition à s'attraper avec d'autres chats royaux; ils seraient risiblement vaniteux et absurdes sans jamais le savoir et ne coûteraient absolument rien. Enfin ils seraient de droit divin aussi sûr que n'importe quelle maison royale, et Tom IV, Tom XI ou Tom XIV, Roi par la grâce de Dieu, sonnerait aussi bien qu'appliqué à l'ordinaire Tom royal porte-culottes... Le culte des rois étant fondé sur la sottise, ces chats gracieux et inoffensifs deviendraient vite aussi sacrés que des Majestés, et plus encore, si l'on remarque qu'ils ne pendraient, ne décapiteraient, n'emprisonneraient personne... Leurs sujets rempliraient les vacances avec de petits chats tirés de notre maison royale; nous en posséderions une fabrique, de quoi fournir tous les trônes du monde; d'ici quarante ans, toute l'Europe serait gouvernée par des chats... Le règne de la paix universelle commencerait, pour ne plus finir.

Sur quoi éclate à nos oreilles le miaulement de Sa Majesté.

Ainsi, pour arriver à ses fins, l'humoriste nous propose une hypothèse inacceptable, dont nous rejetons chaque terme pour des raisons différentes, mais également convaincantes. Si l'une des deux alternatives est cruelle, l'autre est absurde. Force nous est bien de les repousser toutes deux. Ni chats ni rois, c'est entendu, et l'humoriste triomphe. Il nous épargne, à nous, l'embarras du choix. Nous voilà républicains comme lui. Mark Twain vient d'accomplir une révolution en riant.

*
* *

Introduire dans une description, un portrait, un récit, un élément qui fasse violence et tort à une autre et nous rejette vers un troisième point de vue qui est celui de l'humoriste, tel est le but de ces stratagèmes. Mark Twain applique plus d'une fois ce procédé à l'histoire. S'agit-il de rendre au passé travesti par les poètes son véritable caractère, Mark Twain lui juxtapose brusquement le présent dans ce qu'il a de plus actuel, voire de plus vulgaire. De passage à Rome, Mark Twain est allé au Colisée, le Colisée au clair de lune, le Colisée poétique des *Martyrs*, de *Fabiola* et de *Quo vadis.* Mark Twain saurait, s'il le voulait, évoquer le passé tragique dont ces pierres perpétuent le souvenir. Mais ce serait sacrifier aux illusions sentimentales. Mark Twain, chemin faisant, a trouvé un document authentique qui emporte son imagination dans une direction diamétralement opposée.

C'est la gazette du Cirque, le Journal des Gladiateurs (*La Hache d'armes romaine, quotidien*), publiée à Rome au IVe siècle après Jésus-Christ. En voici un extrait qui nous enlève bien des illusions :

Colisée. Début de saison... Une matinée pour les petits est annoncée pour cet après-midi. A cette occasion, plusieurs enfants de l'École du dimanche appartenant à la secte dénommée chrétienne seront mangés par les tigres. On continuera tous les soirs, sauf avis contraire, la représentation habituelle. Tous les soirs, changements importants de programme. Au bénéfice du gladiateur Valérien, mardi 29, si Valérien est encore vivant. — *N. B.* La Direction désire faire l'acquisition de trente ou quarante lions et tigres de premier choix. *On demande des martyrs.*

Ainsi, du Cirque romain, l'humour nous fait passer sans transition dans une authentique ménagerie d'Amérique et se venge par la caricature à la fois de la cruauté romaine et du mirage sentimental qui travestit la réalité.

III

L'humour sous sa forme agressive n'est qu'un paroxysme et un éclat. L'humoriste sait, quand il lui plaît, sacrifier aux Grâces. Il se garde de la fausse sentimentalité et du romanesque de commande. Mais à l'occasion il consent à s'attendrir. Il est aussi sensible que n'importe qui à la beauté des choses et la touche poétique est fréquente dans son œuvre. On sent plus d'une fois sous l'humour sourdre la source profonde du sentiment. Si l'art laisse indifférent ou

irrite l'humoriste, parce qu'il est l'œuvre des hommes et le miroir de leurs illusions, la Nature, indifférente et étrangère à nos ridicules et à nos vices, l'inspire, et toujours heureusement.

Écoutez-le évoquer, à soixante-dix ans de distance, l'humble logis qui abrita son enfance, la salle de famille avec le petit lit, le rouet à la triste chanson, le vaste foyer où s'empilent les bûches de noyer d'où jute le sucre, le chat, le chien, tante Polly qui tricote dans un coin de la cheminée, l'oncle fumant dans l'autre sa pipe de calebasse, et les enfants en chemise se chauffant à la flamme :

Là-bas, appuyée à la maison, contre la palissade, s'élevait une petite cabane de planches. La colline boisée y tombait à pic, par delà les granges, le séchoir au maïs, les écuries et le fumoir, vers un limpide ruisseau qui chantait tout le long de son lit de gravier, serpentant, sautillant, dedans, dehors, de-ci, de-là, là-bas, dans l'ombre profonde des hauts feuillages et des vignes, endroit divin pour marcher dans l'eau, avec des piscines aussi qui nous étaient interdites et se trouvaient par conséquent fort fréquentées, petits chrétiens que nous étions, ayant appris très tôt la valeur du fruit défendu...

Il se rappelle « le crépuscule solennel et le mystère des bois profonds, les senteurs de la terre, le léger parfum des fleurs sauvages, l'éclat du feuillage lavé par la pluie, le clapotis des gouttes quand le vent secouait les arbres, le martelage lointain du pivert et le rappel étouffé des faisans dans l'éloignement de la forêt... la prairie, sa solitude et son calme, un gros faucon planant immobile dans le ciel, les ailes grandes ouvertes et le bleu de la voûte azurée resplendissant à travers les franges de ses plumes ».

Il revoit « les bois en leur robe d'automne, les chênes empourprés, les noyers lavés d'or, les érables et les sumacs éclatants de feux incarnats ». Il entend sous ses pas le bruissement des feuilles mortes.

Ici encore, l'antithèse familière à l'humour n'est pas oubliée. Il faut la chercher dans le contraste entre cette délicatesse de sentiments que rien ne faisait prévoir et la rudesse habituelle de l'humoriste. Nous n'attendions pas cela de sa part. Le plaisir se rehausse une fois de plus de la surprise. Nous savons gré au pamphlétaire de daigner pour une fois se faire simplement humain et de s'attendrir. S'il est capable de s'éprendre du beau, lui aussi, nous lui ferons d'autant plus volontiers confiance quand il critiquera les ridicules des faux esthètes. *Les Innocents en voyage* abondent en exemples de ce genre. Telle description de Venise est un tableautin de haut goût et la nuit sur l'Acropole ferait honneur à Chateaubriand. Par des chemins détournés, Mark Twain est arrivé un soir sur l'Acropole. Il est d'abord un peu déçu. Ce n'est que cela! Heureusement passe l'ombre du cynique Diogène, à qui l'humoriste s'empresse de tirer sa révérence. Il a trouvé un homme. Mais la nuit tombe sur les hauts portiques et la lune se lève. Mark Twain va s'accouder aux murs de la citadelle, et quelle vision!

« Athènes au clair de lune... étalée là à ses pieds comme un tableau... » Les vignes, les maisons, le moindre relief se détache en pleine clarté : « La ville silencieuse inondée de la plus douce lumière qui jamais coula de la lune ressemblait à un être vivant plongé dans le sommeil ».

A l'arrière-plan, un édifice attire l'attention et la concentre : « un petit temple dont les délicates colonnes et le fronton orné étincelaient d'un riche lustre qui captivait l'œil comme un enchantement ». Les colonnades du palais royal se détachent au milieu des massifs de verdure sur lesquels « papillotait au hasard une averse de rayons ambrés » :

Une pluie d'étincelles d'or dont l'éclat s'atténuait dans la glorieuse clarté de la lune doucement luisait sur l'océan de sombre feuillage, comme les étoiles pâles de la voie lactée. Au-dessus de notre tête les imposantes colonnes, encore majestueuses dans leur ruine, sous nos pieds la cité rêveuse, au loin la mer d'argent. Rien ne manquait au tableau. Il était parfait (*Les Innocents en voyage*).

*
* *

Il faut à l'humour non seulement des oppositions de mots et d'idées, mais des contrastes de gestes. Géants et nains, bouffons et clowns, à côté de l'humour-calembour et de l'humour-sarcasme, de l'humour-poétique et attendri, il y a l'humour-caricature. Mark Twain est un caricaturiste insigne. Son œuvre abonde en originaux. Tante Polly, Tom Sawyer, le digne pilote Horace Bixby, le nègre Jim avec son âme naïve et émerveillée, et combien d'autres! Comment oublier le colonel Sellers[1]? Mélange de Tartarin et de Don Quichotte, Sellers personnifie l'esprit bien américain d'entreprise et d'aventure. Que n'a-t-il pas inventé pour faire fortune, le bon colonel Sellers? (Il s'appelle « colonel » comme on se nomme en France maître

1. *Le Prétendant américain.*

Jean ou maître Pierre. Cela flatte et n'engage à rien.) Sellers connaît plus de recettes pour s'enrichir que Panurge pour voler. Il est de ceux qui voudraient « faire sécher la neige au four et la vendre pour du sel blanc ». Il a spéculé sur des lignes de chemin de fer qui ne devaient jamais toucher ses terres et sur des mines qui sont encore à découvrir. Sa folie spéciale était déjà celle de Picrochole et de tous les grands ambitieux. En traversant d'imaginaires déserts, lui non plus Sellers n'a pas toujours bu frais. Sellers, dans ses spéculations, mise sur l'impossible. Son habileté à nous présenter comme acceptables les hypothèses les plus absurdes est incomparable. Il va faire patenter un projet de « machine à jurons », à l'usage des capitaines de vaisseau désireux d'exciter le zèle des marins en cours de naufrage. Il a découvert un instrument pour utiliser le gaz d'égout et il y a dans ce projet, selon lui, des « océans d'argent ». Tout à l'heure il achetait la Sibérie au Czar pour y fonder une République. Demain il trouvera le mouvement perpétuel. Toujours volé, toujours inventeur, toujours pauvre, il y a en Sellers un ressort faussé, mais, à part cela, toutes les apparences de la logique et des traits de la plus authentique et de la plus touchante humanité.

Nous l'avons rencontré dans une rue d'Amérique, le teint fleuri, le feutre sur l'oreille, une fleur à la boutonnière, un gros cigare aux lèvres. Il nous a abordé sans façon comme une vieille connaissance. Peut-être même, sans nous connaître, a-t-il trouvé d'instinct notre nom, qu'il a fait précéder pour nous flatter de quelque épithète retentissante ignorée du

Who is Who. Nous voici désormais promus « Colonel » ou « Juge », peut-être même « Sénateur ». Que nous veut donc Sellers? Il va nous le dire. Sellers a les poches pleines d'or, en obligations et en actions qu'il donne à ses amis pour de l'argent, comme M. Jourdain son drap. Sellers a des visées sur nous. Il s'inquiète de nous faire riches, pour peu que nous voulions l'aider lui-même de notre poche à le devenir. Il a des mines de cuivre au Mexique, des exploitations de pulpe en Alaska, des bois d'oranger dans les Florides, et il ne gèlera pas cette année; ajoutez des chemins de fer à lancer un peu partout. Il ne tient qu'à nous de faire fortune. Mais, pour lui garder confiance, n'accompagnez pas le pauvre diable dans l'auberge de fortune où il se chauffe à la lueur d'une chandelle, comme Segny Johan, le bouffon du roi, se nourrissait à la fumée du rôt. Un aigrefin, Sellers? non point, mais une victime comme notre Tartarin du mirage de ses idées, ce mirage qui fait les fous et quelquefois les génies. Un tour de clef à droite dans la machine du cerveau, un peu plus de chance, et il y avait en Sellers l'étoffe d'un Édison. Faute de mieux, Sellers a le génie du bluff.

IV

Sous l'humour il y a un tempérament, une disposition particulière, souriante chez Rabelais, Cervantès, Molière et Voltaire, amère et atrabilaire chez Swift ou Carlyle, empreinte de pitié chez Dickens. Quand Mark Twain se proclame « plus philosophe que tout », croyons-le. Il est sérieux profondément,

he is deadly in earnest. Le fond de son talent, c'est, en définitive, un goût du réel et une sincérité poussés jusqu'au fanatisme et à la haine, haine dans laquelle on reconnaît les anathèmes lancés contre le genre humain par Alceste et Jean-Jacques. Quand un cas de morale se présente sous un épisode romanesque, si poétique soit-il, Mark Twain défend la morale. A force d'entendre vanter Laure, Pétrarque et leurs amours, Mark Twain se déclare pour le mari de Laure contre Pétrarque. Il prendra un malin plaisir à exposer dans toute sa trivialité la légende d'Héloïse et d'Abélard, sur laquelle les romantiques ont versé des « cataractes de larmes ». Il oubliera la divine poésie de Shelley pour prendre la défense d'Hariett abandonnée, contre tel biographe trop enthousiaste. Dans le conflit de l'art et de la morale, Mark Twain tient inflexiblement pour la morale.

Cet humoriste est un puritain. Nos sottises, nos hypocrisies l'exaspèrent. Personne n'a raillé plus cruellement que ce fervent démocrate les vices de la démocratie dans sa *Révolution de Pitcairn*. Révolutionnaire, l'humoriste l'est par profession et par devoir, d'autant plus que son masque burlesque lui assure l'impunité. Avec ses histoires paradoxales, ses plaisanteries à double sens, les chutes et les faux pas qu'il nous prépare, constamment il nous désoriente et nous égare. Aussi sûrement qu'il prend parfois la défense de la collectivité contre l'individu, l'humoriste s'arroge le droit, à lui seul, de critiquer l'institution sociale. C'est bien dans son cas, selon Stendhal, que le rire est une forme de la supériorité. A force de renversements, de contorsions et de pirouettes, il nous arrache à l'habitude, à l'ordre et

à la contrainte. Il y a dans l'humoriste un ennemi des lois, un *outlaw*, un immoraliste en puissance, qui prétend nous enlever nos illusions pour nous révéler des valeurs supérieures.

*
* *

Dans son *Pari de Milliardaire*, Mark Twain nous montre les embarras où la fortune peut jeter un pauvre et nous fait réfléchir sur la valeur paradoxale de l'argent. Dans l'*Homme qui corrompit Hadleyburg*, c'est l'or qui jette dans un complet désarroi les consciences les plus droites.

L'hypocrisie sociale révolte Mark Twain. Il se vouera au culte de l'irrespect plutôt que de porter un masque :

> On accuse notre presse d'ignorer entièrement cette vertu du Vieux Monde : le respect. Estimons-nous ingénument heureux d'en manquer. Notre presse, si peu respectueuse qu'elle soit, respecte du moins en règle générale ce que respecte la nation, et cela suffit. Peu nous importe où d'autres peuples portent leur respect. Notre presse ne respecte pas les rois ; elle ne respecte pas les soi-disant titres de noblesse ; elle ne respecte pas l'asservissement à une Église établie ; elle ne respecte pas les lois qui engraissent l'aîné des dépouilles du cadet ; elle ne respecte pas davantage le mensonge, l'hypocrisie, la honte, si anciens, saints et décrépits qu'ils soient et qui mettent un citoyen au-dessus de son voisin pour un simple accident de naissance... L'irrespect conscient est à mon avis le vrai créateur et protecteur de la liberté humaine, — au même titre que son contraire est le créateur et protecteur déterminé de toutes les formes de servage humain, corporel et spirituel (*Le Prétendant américain*).

Ne lui parlez pas du progrès. Le monde lui inspire le dégoût conscient qui montait aux lèvres de l'Eccl é-

siaste. Dans les avant-dernières pages de son journal, au terme de sa vie, Mark Twain a touché et noté le néant de tout :

Samedi, 3 janvier 1903. Produit de la richesse : orgueil, vanité, ostentation, arrogance, tyrannie.

Dimanche, 4 janvier 1903. Produit de la pauvreté : gourmandise, saleté, envie, haine, malice, cruauté, bassesse, mensonge, hypocrisie, tricherie, vol, meurtre.

La loi éternelle et inéluctable est la suivante : la somme du mal et de la misère sera toujours égale à la somme du bonheur humain. Nulle « civilisation », nul « progrès », n'a jamais modifié ces proportions, fût-ce de l'ombre d'une ombre, et ne les modifiera jamais, aussi longtemps que durera la race humaine.

Et ces boutades désenchantées :

L'homme a été créé à la fin du travail de la semaine, alors que Dieu était fatigué. Adam, bienfaiteur de l'homme, lui a légué ce qu'il a reçu de mieux, — la mort.

C'est, en plus amer, la conclusion de Candide.

*
* *

Son sens de la justice est si vivace que son ardent patriotisme ne saurait le contenir. Il a su faire entendre à ses compatriotes de dures vérités. Le jour où tel général américain captura par des moyens « indignes d'un gentleman » le rebelle Aguinaldo, en pleine fièvre impérialiste, Mark Twain protesta. Quand les puissances « chrétiennes » s'en furent en Chine défendre les missionnaires à coups de canon, Mark Twain éleva la voix. Dégoûté de voir les citoyens de la plus grande démocratie du monde se précipiter sur les traces d'un prince allemand, Mark

Twain imagina, lors de la visite du prince Henri de Prusse aux États-Unis, un très court apologue qui faisait justice de bien des illusions : « J'ai vu au Jardin des Plantes, disait-il, un chat si fier d'être l'ami personnel d'un éléphant que j'ai eu honte pour lui. » Mark Twain pardonnera tous les mensonges, sauf un : « le colossal Mensonge National, soutien et confédéré de toutes tyrannies, hontes, inégalités, vilenies qui affligent les peuples, voilà le mensonge à qui il faut jeter des pierres et des sermons[1] ». Dès qu'il s'anime à la défense d'un principe, on sent sous l'humour de Mark Twain, comme chez Swift, la poche de fiel toute prête à crever et l'humour devenir l'humeur noire. Les Anglo-Saxons ont toujours eu l'ironie triste, Mark Twain en est une preuve de plus.

Telle est cette œuvre, très actuelle en toutes ses parties. Les histoires humoristiques de Mark Twain affirmaient l'idéal américain, comme les « philippiques » de Roosevelt et les conférences de William James. Au point de vue artistique, Mark Twain est, après Dickens, un des plus grands caricaturistes des lettres anglaises. Ainsi que l'auteur de *Gargantua* et celui de *Don Quichotte*, il a plus d'une fois donné à la satire la forme d'une épopée. Petitesse et grandeurs, la démocratie américaine est tout entière dans ses histoires. Mark Twain en est l'Homère, plus sérieux qu'on ne pensait, sous son travesti d'humoriste.

*
* *

Mark Twain est mort trop tôt, au moment même où une juste cause, et il les soutenait toutes, avait besoin

1. *The Prince and the Pauper.*

de sa plume. En présence des événements que nous venons de vivre, quel salut désenchanté et ironique le xxe siècle n'eût-il pas envoyé de sa part au siècle qui le suivra, lui qui écrivait à la fin du siècle dernier, en voyant les nations fortes se jeter sur les plus faibles, cette carte d'introduction ironique :

Je vous présente la fière nation soi-disant chrétienne qui revient crottée, mâchurée et sans honneur, de ses raids de pirate à Kiao-Tchéou, en Mandchourie, dans l'Afrique du Sud et aux Philippines, l'âme gonflée de bassesses, la poche pleine d'argent mal acquis, la bouche débordante de pieuses hypocrisies. Donnez-lui du savon et du linge, mais cachez-lui bien le miroir (*Biographie*, III, p. 1127).

Quelle allégorie à la fois touchante et farouche, Raemaekers et Hansi mêlés, nous eût-il donnée sur le martyre de la Belgique ? Le vieux dieu germanique, « unser Gott », avec sa rapière, ses lunettes et ses longues dents, n'attendait l'immortalité que de sa main. La guerre, à n'en pas douter, eût trempé sa plume dans une nouvelle décoction de fiel. Son humour à la fois gai et triste, sa bonne humeur toujours vivace sous un pessimisme profond, est au diapason de nos épreuves et de nos espoirs. Un trésor inépuisable d'humaine pitié se dissimulait sous ses sarcasmes, et, s'il n'en vit pas toujours le triomphe dans le monde, jamais du moins Mark Twain ne cessa d'affirmer la transcendance du Vrai, du Juste et du Droit dont il fut à sa façon le soldat. C'est la leçon la plus claire de ses livres, et on l'en croyait d'autant mieux qu'il affectait de l'enseigner en riant.

VI

JACK LONDON[1]
UN ROMANCIER DE L'ÉNERGIE AMÉRICAINE

I

Ce romancier est un homme d'action, une sorte de surhomme de lettres qui refait, la plume à la main, les voyages au long cours des anciennes caravelles. Il a vécu ses livres. Sa vie est une épopée, non de sentimental, mais de lutteur, de *struggler for life* armé pour réaliser ses rêves. Jack London est allé à l'université américaine, où la grande partie se joue sur le stade, où de futurs « businessmen », dans les entr'actes des panathénées athlétiques, se donnent le luxe de l'instruction avec le désir de réaliser leur philosophie en actes. De l'université, London nous apprend qu'il sortit « idéaliste et sentimental ». Il

1. Nouvelles : *Le Dieu de ses pères*, *Contes des mers du sud*, *L'Amour de la vie*, *Contes de la ronde de pêche*. Romans : *L'Appel du large*, *Le Loup de la mer*, *Le Talon d'acier*, *La Vallée de la Lune*. Etudes sociales : *Révolution*, *La guerre des classes*, *Le Peuple de l'abîme*.

laisse là les livres et va chercher la réalité dans la compagnie des matelots de San-Francisco. A San-Francisco, London entend l'appel du large, l'invite du Pacifique, à travers la Porte d'Or, vers les terres d'Extrême-Orient. Jack London s'embarque, mousse il ne sait trop à bord de quel voilier. L'apprentissage fut rude, à en croire les récits du *Sea Wolf* qui ont tout l'air d'une autobiographie.

Un jour, le matelot Jack London se refait terrien. Le voici « tramp », chemineau sur la vaste terre. Jack London court les États-Unis et le Canada. Son arrestation pour vagabondage aux environs du Niagara ne l'empêche point de récidiver. Jack London pénètre dans ce qu'il nomme « le monde souterrain ». Il hante le East End, le quartier des pauvres et des ouvriers à Londres, il fréquente le « peuple de l'abîme »[1], les gueux des geôles, des ouvroirs, des hospices. L'inquiétude sociale le prend. Il se réveillera socialiste. Les outlaws le fascinent. Il est de la course au Klondike. La Force sous toutes ses formes l'attire. Jack London a été correspondant de guerre en Mandchourie. On prétendait l'avoir vu, naguère, à la tête des guérilleros mexicains. Lors d'un fameux et sanglant match de boxe, London fut à peu près le seul dans la presse américaine à revendiquer le droit d'exhiber et de faire jouer de beaux muscles en plein soleil.

Enquêtes sociales, romans d'aventure, nouvelles, tout cela coupé de croisières et d'escarmouches aux quatre coins du globe, Jack London mérite le prix de la Vie intense.

1. *People of the Abyss.*

*
* *

Nous devons à London le roman de la vie primitive. Les forces formidables de la Nature, le jeu des énergies élémentaires, ce qui entre de violence inconsciente dans la plupart des actes humains, tel est le sujet de ses livres. Jack London a entendu l'appel des « ailleurs », l'invite du large, qui pousse les pionniers vers des horizons sans cesse en recul, cet intraduisible *call of the wild* auquel nul Anglo-Saxon ne résiste et qui fait vibrer toutes les cordes de l'être comme l'armature tendue d'un voilier.

Jack London s'abandonne à l'appel de la Nature. Il sait peindre des paysages en traits concis et évocateurs, mais il se refuse dans ses livres à dérouler des toiles de fond trop étendues qui feraient diversion aux drames qu'il raconte. La contemplation poétique de la nature, la recherche des beaux paysages sont des raffinements de civilisés. Pour London, le monde est un champ d'action. C'est la hache à la main, le fusil au poing, qu'il veut faire honneur aux bois et aux montagnes. Sur mer il brandit un harpon; il se fait prospecteur au bord du Klondike. Nul ne connaît le Nord lointain, selon lui, s'il ne s'est perdu dans le désert de neige, nul n'a le droit de décrire le typhon s'il n'a failli périr dans la tourmente. Jack London célèbre la vie intense, non dans les villes surpeuplées, mais en plein air, le retour à la Nature, l'homme aux prises avec les éléments, la violence des gestes humains transposés sous certaines latitudes, « le besoin teutonique de mouvement qui, au cours de sa grande aventure, pousse sans cesse la race vers l'Ouest ».

Dans les romans et les nouvelles exotiques de Jack London, la Nature encadre strictement les actes de l'homme. Ses paysages sont des forces naturelles déchaînées : la tempête de neige, la trombe de sable, les calmes où s'enlisent les bateaux, la poursuite du requin, les cyclones équatoriaux, la débâcle des glaces sur le Yukon au printemps, tels sont les tableaux qu'il évoque.

Voici le trappeur sous la tente, « le visage rasé de frais, les yeux brillants de joie », surveillant la cuisson du fricot que guettent les chiens-loups. C'est un Saxon « aux yeux bleus, aux cheveux dorés, tout luisant de jeunesse ». Au dehors, « la lune projette son mince croissant entre les sapins qui ploient sous la neige et isolent le campement de tout le reste du monde. Très haut dans la claire nuit froide les étoiles scintillent en vibrations rapides. » Une lueur d'un vert évanescent annonce l'aurore boréale au sud-est. Sous la tente, des trappeurs de Souabe dorment sur une peau d'ours. Un autre raccommode ses mocassins à la clarté du brasier. Il chante, et « le chant souabe résonne étrangement sous ces froides étoiles du nord. Il ne vaut rien aux hommes étendus autour du feu après avoir peiné tout le jour. Il leur met au cœur le mal et la langueur, une langueur pareille à la faim, qui vous prend aux entrailles et qui lance leurs âmes au sud, par delà les monts, vers les régions de soleil... [1] » London ne voit pas la forêt sans l'homme. Elle est pour lui « la scène de comédies bruyantes, de tragédies silencieuses ». Ses paysages sont toujours très humains. Il nous montre la sylve envahie par les

1. *When the Trail forks.*

aventuriers de tous les pays, que l'or attire dans les solitudes. Autrefois, la vie primitive y déroulait ses liturgies. Les hordes de loups dépeçaient en liberté les troupeaux de caribous. De rares indigènes obéissaient à leurs chefs et à leurs sorciers. Ils dressaient en paix dans les carrefours leurs totems grimaçants. La fin de l'âge de pierre avait sonné. Les aventuriers blancs arrivèrent, sans que personne sût d'où ils venaient, où ils allaient. « Comme l'eau se déverse d'un réservoir immense, ils se glissèrent dans la forêt ténébreuse, par les passes des montagnes, remontant les rivières dans les canots d'écorce, traçant avec leurs mocassins une piste pour les chiens-loups. » Maintenant les Indiens d'Alaska boivent l'alcool du blanc, jouent leur salaire aux cartes et se laissent débaucher leurs femmes.

II

Les hommes sont rudes, les ambitions ardentes, chacun est à soi seul sa loi; un homme est souvent un loup pour l'homme. La rareté des enjeux explique l'âpreté des convoitises, qu'il s'agisse d'une femme ou d'un sac de pépites d'or. Pour un rien, on s'insulte et se défie; on sort les revolvers. Il y aura mort d'homme, le whisky aidant, poursuite à mort, vendetta implacable et justice aussi sommaire que le crime.

Tel est le fond des Contes de Jack London. La portée philosophique en est considérable. Ils font réfléchir sur l'origine et la valeur de la morale et des conventions sociales, sur les rapports des hommes entre eux. Le respect dû au code serait-il unique-

ment question de latitude et de longitude? L'éthique varierait-elle avec la couleur de la peau? C'est à quoi l'on songe, en lisant *La Justice du Blanc* par exemple où deux Peaux Rouges sont, pour le même crime, l'un pendu haut et court, l'autre engraissé dans la « maison du blanc » (lisez la prison). Dans l'*Inattendu*, deux prospecteurs, mari et femme, perdus dans la steppe glacée, se trouvent tout à coup en face d'un criminel. Ils représentent à eux seuls la société. Ils jugent et pendent le coupable, et voilà une forme bien imprévue de la justice et du devoir. Jack London a composé sur un sujet analogue un de ses contes les plus émouvants : l'histoire de *Fortune la Perle*.

*
* *

Fortune la Perle est un prospecteur d'Alaska qui a tué son partner au jeu de cartes. Il fuit dans le désert de neige et rencontre Uri Bram, qui consent à le cacher. Uri prend Fortune dans sa hutte et le soustrait plusieurs mois aux recherches de la police, puis un beau jour il propose au meurtrier de le conduire à la frontière canadienne. Uri Bram est un ami de l'homme assassiné, il a « son idée personnelle de la justice ». Arrivé à la frontière où la loi de l'homme finit et celle de Dieu commence, Uri s'explique. S'il a dérobé Fortune aux recherches de la justice, c'était pour s'arroger à soi seul le droit de justicier. La frontière est là, le code criminel ne va pas plus loin, mais la justice immanente n'a pas de frontière. Uri va faire appel au jugement de Dieu. Un duel au revolver décidera si les innocents doivent payer pour les coupables. Fortune accepte. Le revolver le con-

naît et il sourit de cette étrange épreuve qui lui donne, à lui le criminel, les droits du juge et peut-être du bourreau. Y aurait-il encore une justice sous pareille latitude? Les voici face à face :

Du Dieu d'Uri, Fortune ne savait pas grand'chose, mais il croyait à la Chance et la Chance avait été pour lui depuis le soir où il s'était sauvé, dans la neige, le long du fleuve. « Mais s'il n'y a qu'un pistolet! objecta-t-il. — On tirera chacun son tour », répliqua Uri, en train de faire jouer le barillet du revolver de l'autre pour l'examiner. Aux cartes de décider!

Et la Chance favorise une fois de plus la Perle. A lui de faire feu le premier :

L'issue lui parut bien proche quand ils se mirent à cinquante pas. « Si Dieu retire sa main et que tu m'abattes, à toi les chiens et l'attelage. Tu trouveras un acte de vente tout préparé dans ma poche », expliqua Uri, en faisant front, droit au vent de la balle, debout et présentant sa poitrine. Fortune écarta de ses yeux la vision du soleil étincelant sur l'océan et il mit en joue.

Il prit son temps. Deux fois il abaissa l'arme, à cause de la brise printanière qui faisait trembler les sapins. La troisième fois il mit un genou à terre, saisit fermement le revolver des deux mains et fit feu. Uri pirouetta sur lui-même, tendit les bras, chancela terriblement un instant et s'effondra dans la neige. Mais Fortune savait qu'il avait tiré trop à côté, sans quoi l'homme n'aurait pas fait la pirouette.

Quand, imposant silence à la chair, Uri péniblement se remit sur pied et fit signe qu'il voulait l'arme, Fortune eut l'idée de tirer de nouveau. Mais il écarta cette pensée. La chance lui avait déjà été bien bonne, lui semblait-il, et, s'il trichait, il faudrait sûrement payer plus tard. Non, mieux valait jouer franc jeu. Et puis, Uri en avait pour son compte et ne pourrait pas tenir assez longtemps le lourd revolver pour tirer :

« Où donc est ton Dieu? » lança-t-il, en tendant le revolver

au blessé. Et Uri répondit : « Il n'a pas encore parlé, Dieu, prépare-toi à l'entendre ».

Fortune se mit face à lui, en effaçant légèrement la poitrine, de façon à présenter moins de champ. Uri s'en fut chancelant et comme ivre, mais il attendit, lui aussi, un moment de calme entre deux bouffées de brise. Le revolver était bien lourd et, comme Fortune, Uri doutait à cause du poids. Il tint l'arme à bras tendu par-dessus sa tête, puis l'abaissa lentement devant lui. Au moment où le flanc gauche de Fortune et le point de mire se rencontrèrent à l'alignement de l'œil, il pressa sur la gachette. Fortune ne fit pas de pirouette, mais le gai San-Francisco s'obscurcit, s'éclipsa, et, tandis que la neige, cependant toute baignée de soleil, se faisait sombre, encore plus sombre, Fortune vomit sa dernière malédiction contre la chance qui l'avait triché.

(*Le dieu de ses pères.*)

*
* *

A l'autre extrémité de la terre, aux Fijis anthropophages, aux terribles Salomons, dans les mers du typhon et du requin, Jack London suit l'appel du large, *the call of the wild*. Ce monde là est à peine acquis à la littérature; nos imaginations l'ont déserté depuis les voyages de Cook, « terres malignes de la dysenterie et de la fièvre, où l'air est empoisonné et sème sur la peau et dans le sang d'ignobles ulcères », où, comme à Malaita, « les gains et les pertes se chiffrent en têtes humaines, avec prime pour les têtes de blancs » :

Des maisons de branchages se cramponnaient aux flancs à pic de la montagne ou surplombaient la bouillonnante Rewa. Des deux côtés, pyramidait un précipice gigantesque. Trois heures de soleil tout au plus pénétraient jusqu'au fond de la passe. On ne voyait ni cocotiers ni bananiers, bien que la végétation tropicale envahît tout, coulant ses festons aériens

par-dessus les lèvres du précipice, débordant les crevasses des parois. A l'extrémité de la gorge, d'une seule enjambée, la Rewa faisait un saut de huit cents pieds; autour de la forteresse de rochers l'air vibrait, au tonnerre rythmé de la chute.

Dans ce décor de Mélanésie s'acheminent, vers des destinées souvent tragiques, le missionnaire que guette un coup de casse-tête, le négrier en quête de gibier, le juif brocanteur de perles, toute une humanité de mercantis, de trafiquants anglo-saxons, que l'ambition du gain promène sur la vaste terre. Puis se déroule l'Océan Indien, éventré par les typhons. Jack London dans plusieurs de ses contes a refait, d'une touche complètement réaliste, la ballade de l'Ancien Marinier de Coleridge où passait déjà, mais comme un fantôme, l'âme puissante du large.

Voici une description de cyclone dans les mers du Sud. Nous sommes dans un village de pêcheurs polynésiens. Cramponné au tronc d'un palmier, l'un d'eux a échappé à la catastrophe. Jack London nous aide à revivre ses impressions :

Il se trouvait bien seul dans les ténèbres. Par moments il lui semblait que c'était la fin du monde et qu'il était, lui, le seul survivant. Encore le vent augmentait d'heure en heure. Sur les onze heures, sa force était devenue incroyable. C'était quelque chose d'horrible, de monstrueux, des hurlements de fureur, quelque chose comme une muraille qui vous frappait, puis passait, frappait et passait encore, — une muraille à n'en plus finir. Il lui semblait qu'il était devenu pour sa part quelque chose d'impondérable et d'éthéré; que c'était lui qui se mouvait, et qu'avec une rapidité inconcevable il était emporté sans fin dans quelque chose de solide et de plein. Le vent n'était plus de l'air en mouvement, mais quelque chose d'aussi dense que l'eau ou le mercure. Il avait la sensation de pouvoir entrer là-dedans, de pouvoir

déchiqueter cela en morceaux, comme la chair dans la carcasse d'un daim ; il lui semblait qu'il pourrait saisir le vent et s'y accrocher comme à la paroi d'un roc (*Contes des mers du Sud*).

Jack London nous fait revivre les affres des voyages à la dérive, des bateaux immobilisés par les calmes ou flambant en vue de la terre, l'agonie des naufragés cramponnés à un débris de mât. Il nous donne la sensation du temps et de l'espace infinis, de la force humaine et presque surhumaine aux prises avec les éléments et malgré tout victorieuse. Cet Américain ignore le préjugé des races. Il excelle à dépayser les civilisés, à les rajeunir au contact des primitifs, que ses héros dominent d'ailleurs de toute leur intelligence pratique, à peine émoussée par une ombre de rêverie.

*
* *

Dans l'*Appel du large* (*The Call of the Wild*), Jack London célèbre la puissance mystérieuse qui rapproche le civilisé du sauvage, pousse à l'aventure et attire l'homme au fond des solitudes, toujours plus avant vers le nord. Les bêtes cèdent à son attrait comme l'homme, et c'est dans l'histoire du chien Buck que London nous montre à l'œuvre cette âme de la nature.

Buck est un saint-bernard que des trappeurs emmènent en Alaska. A mesure qu'il se dépayse en avançant vers le Cercle Polaire, le chien Buck se transforme. Il dépouille peu à peu sa domesticité, sous l'influence de la force mystérieuse qui fait rétrograder les civilisés vers leurs origines, cette force

qui est dans les livres de London comme l'âme du Nouveau-Monde. Buck commence à se plier à la loi de l'homme. Des coups, de rares caresses, de non moins rares repas constituent tout son salaire. Le socialiste Jack London semble avoir voulu nous donner une allégorie poignante du travail humain en décrivant les souffrances du chien Buck. Mais les villes disparaissent, la solitude se creuse, le désert de neige s'étend. Buck tire son traîneau en tête du convoi; c'est un vaillant ouvrier. L'horizon s'élargit, les instincts primitifs se réveillent. Buck s'initie à la loi de la steppe qui est celle de la jungle : « œil pour œil, dent pour dent ». Les bêtes ni les hommes ne se soustraient à la lutte pour la vie, à la loi de survivance du plus apte, que Jack London édicte avec une solennité et une rigueur toutes bibliques. Buck fait le coup de dent pour gagner sa pitance, son trou dans la neige, et pour garder sa place de chef de file du convoi. Plus le Nord est proche, plus Buck se fait féroce; Buck est en train de devenir loup :

Une nuit, Buck se réveilla en sursaut et s'élança, l'œil ardent, les narines frémissantes, le poil hérissé. De la forêt, plus précis et plus distinct que jamais, arrivait l'appel, — un hurlement prolongé, pareil au hurlement du chien husky et pourtant différent. Et Buck le reconnut, comme d'habitude, pour un cri *déjà* entendu. Il s'élança à travers le campement endormi, et silencieux, rapide, il se précipita vers les bois. A mesure qu'il approchait du cri, il ralentit sa marche, calculant chacun de ses mouvements, jusqu'à son arrivée dans une clairière parmi les arbres. En regardant autour de lui, il vit, dressé sur son séant, le mufle pointé vers le ciel, efflanqué et maigre, le Loup...

Buck a rejoint son frère sauvage et il s'abandonne à l'appel :

Côte à côte, à travers le sombre crépuscule, ils coururent droit dans le lit du torrent, par le défilé d'où le torrent sortait, et par delà le roc isolé où il prenait sa source... Buck ressentait une joie sauvage. Il *savait* enfin qu'il répondait à l'appel. D'anciennes réminiscences lui revenaient rapidement et il leur obéissait, comme autrefois aux réalités qui en étaient l'ombre. Il avait *déjà* couru ainsi, quelque part, dans cet autre monde de brumes, et c'était de même à présent; Buck courait en plein large, la terre molle sous ses pieds, le vaste ciel sur sa tête.

Buck n'a pas en vain entendu l'appel qui l'a ramené à des millénaires en arrière. Buck rentre au campement donner à l'homme ses dernières caresses, puis un jour, pour toujours, il retourne dans la forêt :

Et, quand revient l'été, un visiteur descend dans la vallée. C'est un loup de haute taille, à la toison magnifique, pareil aux autres loups et toutefois différent. Il traverse la friche, descend dans une clairière parmi les arbres. Une traînée d'or jaunâtre s'échappe de sacs de peau de rêne pourris et s'enfonce dans le sol. Il s'attarde là un instant et avant de repartir pousse un hurlement long et mélancolique. Il n'est pas toujours seul. Quand viennent les longues nuits d'hiver et que les loups poursuivent leur proie dans les vallées inférieures, à la pâle clarté de la lune ou à la lueur boréale, on peut le voir galoper en tête de la meute, bondissant gigantesque par-dessus ses compagnons, tandis qu'à plein gosier il entonne le chant de l'univers primitif qui est le chant de la horde...

Ce loup de haute taille, c'est le chien Buck, repris par l'appel du large et qu'un reste de domesticité attire dans la clairière où ses anciens maîtres les trappeurs du Klondike ont égaré leur poudre d'or.

Le Chien s'est fait loup, le civilisé est redevenu sauvage. Il n'y a pas là de miracle, cette transfor-

mation n'est qu'un retour aux origines, le réveil d'une âme assoupie qui se reprend à vivre à son rythme primitif. Le retour à la nature est, selon Jack London, un phénomène de nostalgie et de réminiscence ataviques.

III

Au contact de ces énergies primitives, une rude humanité s'agite dans les romans et les nouvelles de Jack London, humanité sympathique, en dépit de sa rudesse. Sa vigueur, sa force de résistance sont admirables. La lutte contre les éléments a beau ceindre d'un triple airain le cœur de ces surhommes, ils n'en restent pas moins, sous leur rude écorce, tendres et naïfs comme des enfants. A force de courir des dangers communs, ils se lient parfois d'une amitié primitive mais à toute épreuve, cimentée par les tribulations sans nom souffertes côte à côte. Écoutez-les, ces « globe-trotters », ces coureurs de monde, évoquer leurs péryples, se retrouver et s'aimer dans leur vie vagabonde :

Dix sept ans nous fûmes ensemble, dit l'un d'eux en parlant d'un compagnon, dix sept ans il fut là derrière moi, me veillant pendant mon sommeil, soignant ma fièvre ou mes blessures, — oui, et même se faisant blesser en combattant pour moi. Sur les mêmes bateaux que moi il a laissé sa signature. Ensemble nous courûmes le Pacifique, des Hawaï jusqu'au Cap Sydney, du détroit de Torrès aux Galapagos. Nous avons chassé le gibier noir, depuis les Nouvelles-Hébrides et les Iles-sous-le-Vent jusqu'en plein ouest, en passant par les Louisiades, la Nouvelle-Bretagne, la Nouvelle-Irlande, le Nouveau-Hanovre. Naufragés trois fois, — aux îles Gilbert, dans le groupe des Sainte-Croix et aux

Fijis, — trafiquant, faisant la traite, partout où il y avait chance de gagner un dollar en perles, en noix de cocos, en bêche de mer, en écaille de tortues ou en épaves (*Contes des mers du Sud*).

A ces Anglo-Saxons il faut des coups, des risques, la vie à la dure, les privations, la bataille avec les éléments. Ils savent que, pour triompher des forces formidables et anonymes qui se jouent de notre existence, il faut rendre coup pour coup et nous approprier leur énergie. La vie est rude, aimait à proclamer Emerson. Les héros de Jack London l'aiment telle quelle et ils sont rudes comme elle. C'est l'idéal de la race, et cela va loin parfois.

Il y a, parmi eux, des « bêtes blondes » selon Nietzsche. Tel ce Larsen le Loup, capitaine du *Fantôme*, et son équipage de forbans. Larsen le Loup est un dominateur, un mélange curieux, comme tous les héros de Jack London, de force brutale et de culture. Le code et la morale n'existent point pour lui. Les troupeaux de phoques qu'il massacre annuellement et qui toujours se renouvellent, les étendues de substance phosphorescente que la mer charrie éternellement et sans but, ont inspiré à Larsen le Loup un mépris raisonné de la vie :

La valeur de la vie?... La sainteté de la vie?... Parlons-en!... La vie est un ferment, je ne sais quelle levure qui dévore ce qui vit pour le faire vivre... Allons donc! si rien de tel existe que l'offre et la demande, la vie est ce qu'il y a de meilleur marché au monde. Nous n'avons qu'une quantité donnée d'eau, de terre et d'air, mais la vie qui veut naître est sans limites. La nature est prodigue. Prenez les poissons et les myriades d'œufs. Prenez-vous, vous et moi. Il y a, dans nos reins, la possibilité de milliers d'existences. Il ne nous manque que le temps et l'occasion d'utiliser

jusqu'au dernier atome la vie qui est à naître en nous, pour devenir pères de nations et peupler des continents. La vie? Bah! elle est sans valeur. C'est, de toutes les choses bon marché, la meilleur marché. Elle mendie partout. La nature la répand à pleines mains. Où il y a place pour une vie, elle en sème mille, et la vie dévore la vie tant qu'enfin ce qu'il y a de plus vil survive... Pourquoi économiser la vie, qui est à bon marché et sans valeur? Il y a plus de matelots que de navires à flot pour les recevoir, plus d'ouvriers que d'usines et de machines... L'offre est plus grande que la demande[1].

C'est au nom de cette morale nietzschéenne que Larsen le Loup supprime à coups de fusil ses concurrents, empoche les dollars de ceux qui ne savent pas les défendre, se jette sur la première femme que la tempête met à sa merci, et s'amuse, entre autres jeux, à jeter de temps en temps un homme au requin. — « Vous avez lu Darwin? » lui déclare un homme de lettres naufragé que Larsen le Loup a enrôlé de force dans son équipage et qu'il a nommé marmiton. Il a lu Darwin en effet, il a lu Browning et Swinburne. Larsen le Loup est un primitif touché par la culture. Il traduit ses lettres en action. « Quelle est votre profession? » demande-t-il à l'écrivain naufragé qu'il recueille et qui courait le monde, en quête d'impressions, sans se poser d'autres problèmes. « Pareille question, je l'avoue, nous confie l'homme de lettres, ne m'avait jamais été posée jusqu'ici et je ne l'avais jamais discutée. Je fus tout ébahi et, avant d'avoir pu me répondre à moi-même, j'avais balbutié sottement : « Je suis... je suis gentleman. » Ses lèvres prirent immédiatement un pli ironique : « J'ai travaillé et je travaille, m'écriai-je impétueu-

1. *Le Loup de la mer* (*The Sea Wolf*).

sement, comme s'il était mon juge et que j'eusse à me justifier. — Vous travaillez pour vivre ? » — Il y avait dans ses paroles un tel ton de commandement qu'il me mit complètement hors de moi. — « Fichu ! » me dis-je, comme un enfant tremblant devant un maître d'école sévère. « Qui vous nourrit ? fut la question suivante. — J'ai des revenus, répondis-je vaillamment, pour me mordre la langue le moment d'après. Tout cela, si vous me passez la remarque, n'a rien qui vous concerne. » Mais lui ne sembla pas prendre garde à mon observation. — « Qui les a gagnés, vos revenus? Oh! oui, naturellement, votre père ! Ce sont les jambes des morts qui vous portent. Vous n'avez jamais eu de jambes à vous. Vous ne pourriez pas marcher seul un seul jour et ramasser de quoi vous mettre dans l'estomac pour trois repas. Montrez-moi votre main. » Sa force effroyable, jusque là au repos, dut alors se réveiller brusquement, ou bien il faut que je me sois assoupi un instant : car, avant de m'en apercevoir, il avait fait deux pas vers moi, m'avait saisi la main et en faisait l'inspection. J'essayai de la retirer; il serra les doigts sans effort visible et il me sembla qu'il m'écrasait les miens. Il est difficile de conserver sa dignité en pareille occurrence. Je ne pouvais décemment me débattre et pousser des cris d'écolier, encore moins attaquer un homme qui d'un tour pouvait me tordre le bras. Il ne me restait qu'à me taire sous l'outrage... Larsen le Loup laissa retomber ma main avec un soupir de mépris : « Les mains des morts l'ont gardée molle, dit-il. Bon tout au plus pour une besogne de laveur de vaisselle et de marmiton... »

On abandonnera Larsen sur son voilier désemparé

et il le mérite, car c'est un fauve. Il y avait en lui la force élémentaire du cyclone et du raz de marée. En l'opposant à l'écrivain aux mains molles réfugié à bord du *Fantôme*, on sent que Jack London a voulu rendre justice à son surhomme. Larsen le Loup est élémentaire comme tous les héros du romancier. Il est par delà la morale.

*
* *

Nietzschéenne également Frona Wells, Valkyrie du Klondike, l'héroïne de *Fille des Neiges*. Frona sort de l'Université. Elle est au courant des littératures européennes. Nous l'entendons, en plein Alaska, discuter sur le symbolisme français avec un journaliste américain. La culture a laissé ses énergies intactes. Frona Wells incarne la force saxonne. Son évangile, à elle aussi, est darwinien. Sur la planète il n'y a de place que pour les forts, et des forts les Saxons sont l'élite :

Nous sommes une race d'hommes d'action, de lutteurs, d'explorateurs et de conquérants mondiaux. Nous peinons, nous luttons et tenons bon à la peine et à la lutte, si désespérées qu'elles soient. Endurants et résistants, nous sommes faits de telle sorte que nous nous adaptons aux conditions les plus diverses. Pensez-vous que l'Indien, le Nègre et le Mongol conquièrent le Teuton? Non, jamais!... Tout ce qui manque aux autres races, l'Anglo-Saxon, le Teuton, le possèdent. Quelle est la race qui pourrait dominer sur nous et nous assujettir?... Ce n'est pas le peuple élu de Dieu que nous sommes, mais le peuple élu de la nature, nous les Angles, nous les Saxons, nous les Normands, nous les Vikings; la terre est notre héritage! [1]

1. Dans un roman plus récent, *La Vallée de la Lune*, paru à la veille de la grande guerre et dont l'héroïne se nomme Saxon,

Est-elle assez anglo-saxonne l'héroïne de *Fille des Neiges*, qui passe seule parmi les hommes et couche parfois sous leur tente! Ses yeux bleus et froids de Diane des neiges commandent le respect, sans le mendier; ils éteignent la luxure. Frona Wells a une pudeur toute spéciale. Elle nous dit son idéal de l'homme en des termes et avec une franchise qui bouleversent nos idées de civilisés un peu décadents. Frona n'admire qu'un beau corps. C'est pour celui-là qu'elle se garde. Elle veut un lutteur, un *fighter* afin de procréer avec l'homme de son choix, une race vigoureuse :

Frona aimait l'homme en tant qu'homme. Frona n'imaginait pas pouvoir s'unir à un homme qui, en dépit de toute son élévation d'intelligence, ne serait pas physiquement *un homme*. C'était ses délices et sa joie de regarder les mâles vigoureux de sa propre espèce, leur corps harmonieux à la face du ciel, et leurs muscles gonflés promettant du travail et des actes. Pour elle, l'homme était avant tout un lutteur. Elle croyait à la sélection naturelle et à la sélection sexuelle... Si elle se sentait portée à se complaire en un corps bien bâti, en des muscles harmonieux, pourquoi se

c'est un gamin de douze à treize ans qui reprend le panégyrique : « Avez-vous entendu parler des Anglo-Saxons? demande-t-on. Je vous crois! répondit l'enfant les yeux brillants, en la regardant avec un renouveau d'intérêt : Anglo-Saxon, il n'est pas un pouce de mon être qui ne le soit. Voyez la couleur de mes yeux et de ma peau. Je suis terriblement blanc, là ou je ne suis pas brûlé du soleil. Et mes cheveux étaient jaunes quand j'étais bébé. Ma mère me dit qu'ils seront brun foncé quand je serai grand, et c'est bien dommage. N'importe! je suis un Anglo-Saxon. Je suis de la race guerrière. Nous autres, nous n'avons peur de rien... Nous renversons tout ce que nous rencontrons. Nous avons parcouru le monde en renversant le monde. Sur mer, sur terre, partout. Regardez Lord Nelson, Davy Crockett, regardez Paul Jones, regardez Clive, et Kitchener, et Fremont, et Kit Carson, et le reste. » (*La Vallée de la Lune.*)

l'interdire?... Pourquoi ne pas aimer les corps, sans honte? L'histoire de sa race et de toutes les races approuvait son choix. De tous temps, les mâles faibles et efféminés avaient disparu de la scène du monde. Les forts seuls peuvent hériter de la terre. Elle était née des forts; elle jetterait son dévolu sur les forts... L'esprit, pour elle, n'était pas fait pour la rêverie éternelle... Comme la chair, elle voulait qu'il travaillât et peinât... Le don de prophétiser, uni à la dyspepsie, ne lui semblait pas d'un heureux alliage. Un sauvage superbe et un poète malingre : elle était capable d'admirer l'un pour ses muscles et l'autre pour ses chants, mais elle aurait préféré de beaucoup que le sauvage et le poète n'eussent fait qu'un depuis toujours... [1].

IV

Était-ce pur paradoxe? Jack London détestait son métier d'écrivain. Il était prêt, nous dit-il, à le troquer pour celui de casseur de pierres; mais il y avait les appointements. Écrire, Jack London nous l'avoue, n'était pour lui qu'une façon de faire fortune. « Je suis sincère, affirmait-il, quand je dis que mon métier m'écœure... J'écris pour les éditeurs et non pour moi. » Grand rêveur, nous confie-t-il encore, mais rêveur pratique, London ne courtisait point la gloire. Son rêve, c'était « son ranch, sa femme, ses étalons », le domaine de Californie que ses livres lui permettaient d'arrondir chaque année de quelques hectares. « Mes bêtes m'intéressent plus que mon métier, disait-il. Mes amis n'en croiront

1. Frona aurait pu se reconnaître en Walt Whitman. C'est bien à Jack London que revient l'honneur d'avoir créé le Compagnon et la Compagne idéals, selon le cœur du poète des *Brins d'herbe*.

rien, mais je suis absolument sincère. » Exploitant ces rêves et ces misères de la vie d'écrivain, Jack London composa cet extraordinaire *Martin Eden* dont force est bien, après les confessions qui précèdent, d'accepter le caractère autobiographique. Nous y reconnaissons, sans pouvoir nous méprendre, la singulière éthique des lettres professée par l'auteur, les ambitions pratiques de Jack London écrivain, l'histoire de ses pénibles débuts et son pessimisme d'écrivain surmené et désenchanté.

Martin Eden pourrait également s'intituler : *Comment on devient romancier américain*. Martin Eden est un illettré à qui la poésie est naturelle. Ses poèmes lui donnent, comme à Walt Whitman, la sensation de créer le monde. La poésie est pour lui une force primitive, comme celle du vent et de la mer. Si peu raffiné qu'il soit, Martin Eden jette son dévolu sur la fille d'un millionnaire qui le trouve irrésistible. La jeune fille initie Eden à la haute culture, patrimoine des riches. Le premier contact avec Swinburne, Nietzsche, Herbert Spencer, métamorphose Martin Eden. Martin Eden veut être un surhomme. Il s'y met les poings fermés, si brutalement que sa fiancée, à qui il dédie des odes toutes nues, s'effarouche. Au contact de Swinburne, de Spencer, de Nietzsche pris à la lettre, le primitif Martin Eden devient un ennemi des lois. Il renonce finalement à sa fiancée bourgeoise et déclare la guerre à la société.

Martin Eden veut faire une révolution avec sa plume. Mais sait-il écrire? Peu importe, il apprendra. Avec de l'entraînement on se fait des muscles, pourquoi ne pourrait-on pas acquérir du génie? Martin Eden est un athlète littéraire. Il transporte en litté-

rature la tactique du jeu de foot-ball. Martin a quelques sous. Il prend pension à peu de frais chez des nihilistes, dans un taudis de San-Francisco. Il a fait un grand rêve :

« Il écrirait... n'importe quoi... poésie, prose, romans, descriptions, des pièces comme Shakespeare... Il y avait là une carrière... Les hommes de lettres étaient les géants du monde... Une fois qu'elle eût germé, l'idée s'empara de lui. Il revint à San-Francisco comme dans un rêve. Il était ivre d'une force insoupçonnée et se sentait capable de tout... Écrire! Cette pensée l'enflammait. Il commencerait dès l'arrivée. La première chose à faire serait de décrire le voyage des chercheurs de trésor. Il le vendrait à un éditeur de San-Francisco... Tout en écrivant, il continuerait à étudier : n'y avait-il pas vingt-quatre heures dans un jour? Il se sentait invincible. Il savait travailler, les citadelles tomberaient devant lui. Il ne reverrait plus la mer comme matelot. Il lui vint l'idée d'un yacht à vapeur... Il y avait des écrivains qui possédaient des yachts à vapeur... Naturellement il était sur ses gardes, le succès serait long à venir. Il devrait se contenter d'abord de l'argent suffisant pour terminer ses études... Mais au bout de quelque temps, — d'un temps déterminé, — quand il aurait achevé son apprentissage, il écrirait de grandes choses et son nom volerait sur toutes les lèvres... »

*
* *

Martin Eden est un « self made man » et un « businessman » littéraire. Il tient parole. Nous le

suivons dans son « sweat-shop » dans son « étuve », une mansarde où il étudie, écrit, mange et dort :

« Il dormait à peine cinq heures et il fallait sa constitution de fer pour y tenir, jour après jour, dix-neuf heures de travail. Il ne perdait pas un instant. Sur son miroir étaient placées des listes de définition et des mots à prononcer ; en se rasant, en s'habillant, en se peignant, il repassait ces listes.

« Il y avait des listes semblables au mur et jusque sur le poële à essence. Il les repassait encore en cuisant ses repas ou en lavant la vaisselle et sans cesse des listes nouvelles remplaçaient les anciennes... Il alla même plus loin. En lisant les œuvres des auteurs arrivés, il remarquait soigneusement leurs effets, analysait les procédés par lesquels ils les avaient obtenus. De tout cela il faisait des listes à étudier... Il ne se contentait pas de l'apparence du beau, il le disséquait dans l'étroit laboratoire qu'était sa chambre à coucher, où des odeurs de cuisine alternaient avec le tapage des Sylva au dehors. Après avoir disséqué le beau, il était mieux à même de le créer à son tour. »

Les débuts de Martin Eden ne sont pas brillants. Il sert à un public qui anathématisa Walt Whitman, sous une forme exaltée, de la poésie trop forte. La poésie n'ayant pas cours sur le marché, Eden fera de la prose. Il flattera le goût du public. Avec des aventures sensationnelles, de la sentimentalité, des mélodrames, des romans à l'eau de rose, Martin devient l'écrivain américain à la mode. Le temps n'est plus où il allait faire le coup de poing dans les salles de rédaction pour recouvrer ses manuscrits ou ses créances. Il réussit; le moment est venu

d'avoir du génie et de découvrir sa pensée. Ayant puisé à même la vie un dégoût insurmontable pour les idéalistes, Eden attaque les poètes précieux et les faux mystiques dans un article retentissant. Succès de scandale. Les maîtres ironistes, les Bernard Shaw, les Chesterton, applaudissent. On demande du Martin Eden de partout... Martin Eden est désolé. Il a conscience d'être, une fois de plus, la victime des snobs et l'homme-sandwich des éditeurs.

Martin Eden entend l'appel du large. Il dit adieu à la fortune, partage ses droits d'auteur en famille, dépiste les reporters et s'embarque pour un îlot lointain du Pacifique, un îlot merveilleux qu'il avait côtoyé dans ses anciens voyages. Il y vivra ses rêves. Mais l'îlot féerique n'existe plus, ou plutôt Eden ne le reconnaît pas.

Entre la réalité et lui il y a désormais trop de littérature, Spencer et Nietzsche ont passé par là. La culture a paralysé son énergie. Martin Eden ne survit pas à sa désillusion ; il se jette à la mer.

V

Ses expériences parmi les faibles et les miséreux, l'habitude de mesurer les valeurs à l'échelle de la simple nature, ont converti au socialisme cet amateur d'énergie :

« Je devins socialiste, nous dit Jack London, à peu près à la manière dont les Teutons païens se firent chrétiens, — à coups de massue. Non seulement je ne songeais pas au socialisme, à l'époque de ma conversion, mais je le combattais. J'étais jeune et naïf, sans

grande expérience, et, sans avoir jamais entendu parler d'une école qui s'appelât « Individualisme », je chantais de tout cœur le péan des forts. Cela parce que j'étais fort moi-même. J'avais bonne santé, de bons muscles, deux bras avec lesquels il fallait compter... Sans profession, flânant d'un métier à l'autre, je regardais le monde et le déclarais bon sans réserves... Dans l'exaltation de ma vie, capable que j'étais de me faire une place au soleil ou d'être battu, j'étais un individualiste rampant... C'était naturel : je gagnais. C'est pourquoi j'appelais la partie que je voyais jouer, ou telle que je croyais la voir, un véritable jeu d'homme. Courir des aventures comme un homme, combattre comme un homme, faire œuvre d'homme même pour un salaire de gamin, — cela m'attirait et me tenait comme rien au monde. Je regardais droit devant moi, bien loin, vers un avenir mystérieux et sans limite, au cours duquel, continuant à jouer ce que je croyais être un jeu d'homme, je poursuivais mes voyages en santé parfaite, sans accidents, les muscles toujours vigoureux... Je me croyais lancé dans la vie sans fin avec la furie de la bête blonde de Nietzsche... l'emportant par ma supériorité seule et par ma force...

« Quant aux infortunés, aux malades, infirmes, vieillards, perclus, j'avoue avoir à peine pensé à eux. Les accidents? Eh bien, ils représentaient la Fatalité, la Fatalité avec une majuscule, contre laquelle il n'y a rien à faire... Napoléon avait eu un accident à Waterloo et cela ne refroidissait en rien mon désir de devenir un Napoléon... La dignité du travail était pour moi la chose la plus impressionnante au monde. Sans avoir lu Carlyle ou Kipling, je me

formulais un évangile du travail qui faisait honte au leur... Le travail, c'était la sanctification, le salut... J'étais un salarié tel que jamais capitaliste n'en exploita... Mon joyeux individualisme était dominé en somme par la morale bourgeoise orthodoxe[1]... »

*
* *

Tout changea quand Jack London se mit à fréquenter « le peuple de l'abîme... ceux que le travail, le malheur, les accidents mutilent, tordent, défigurent ». Dès ce jour Jack London découvrit « le gouffre social ». Il résolut d'en sortir en cessant de travailler. Appréhendé par la police pour vagabondage, London fut condamné à un mois de prison. Il en revint définitivement socialiste. London était socialiste comme il avait été individualiste, sans le savoir. Puis il ouvrit des livres et se fit des convictions raisonnées. « Depuis, j'ai ouvert bien des livres, nous dit-il, mais aucun argument économique ne m'a touché aussi profondément, d'une façon aussi persuasive que je l'ai été, le jour où je vis les murs de l'Abîme social se dresser autour de moi et que je me sentis glisser, glisser au fond de ce charnier... »

Comme son compatriote le romancier Upton Sinclair, Jack London a pensé que ses convictions nouvelles pouvaient fournir matière à littérature. Jack London a écrit *Le Talon de Fer*. C'est une anticipation à la Wells sur l'avenir social des États-Unis. La vision est sombre et désespérante. London y décrit la lutte du prolétariat et du capi-

1. *The War of the classes (La guerre des classes).*

talisme. Le régime russe de répression est instauré aux États-Unis par un syndicat de ploutocrates : « Le Talon de Fer ». Les tentatives socialistes sont écrasées après des grèves monstres, Hearst et le parti démocratique anéantis. Pour s'ouvrir des marchés, les capitalistes américains déclarent la guerre à l'Allemagne. La flotte allemande bombarde Honolulu et coule trois croiseurs américains. La grève générale éclate, la guerre est impossible. L'Empereur d'Allemagne fait alliance avec les États-Unis contre le prolétariat. La Social-Démocratie dépose l'Empereur. La révolution est victorieuse partout, sauf aux États-Unis. Le « Talon de Fer » corrompt les syndicats ouvriers. Au lieu de salariés, il n'y a plus outre-mer que des esclaves... Ne sachant que faire de leurs milliards, les ploutocrates américains, qui ont résolu la question sociale en la supprimant, imitent les Pharaons d'Égypte. Ils bâtissent des cités colossales, embellies par des légions d'artistes asservis[1].

La société américaine n'est plus divisée qu'en quatre classes : les ploutocrates bâtisseurs de cités, les artistes immédiatement sous leurs ordres et, formant la caste privilégiée, au-dessous des artistes sont les travailleurs, au-dessous des travailleurs l'Abîme. A la même époque, l'Allemagne, la France, l'Italie, l'Australie, la Nouvelle-Zélande sont des républiques

1. Les États-Unis sont bien en guerre avec l'Allemagne, mais on voit quelles retouches il faudrait faire subir aux anticipations de J. London : la flotte allemande n'a pas bombardé Honolulu, la Social-Démocratie allemande n'a pas encore manifesté l'envie de déposer le Kaiser; ce n'est pas le capitalisme américain, mais le peuple américain à peu près unanime qui a déclaré la guerre à l'Allemagne (1918).

coopératives. L'Angleterre a perdu le Canada et ses colonies. Le Japon s'est emparé de l'Alaska. Alors des vagues de mysticisme déferlent sur les États-Unis. Les Adventistes prêchent la fin du monde. Les derniers socialistes se réfugient dans les cavernes de Californie. Tout cela finit par une révolution monstre. La commune est proclamée à Chicago. Chicago est attaqué par les forces capitalistes et anéanti par la dynamite. « Notre fameuse société est fondée sur le sang, elle dégoutte de sang » : telle est la morale de ce livre, confus comme un cauchemar. *Le Talon de Fer* est un roman sommaire et sensationnel. Tout n'y est cependant pas de pure invention; la construction des métropoles colossales, la cité artistique et voluptueuse des ploutocrates, les coups de dynamite pour résoudre les conflits du capital et du travail, la mysticité chronique... tout cela est bien de l'actualité américaine.

*
* *

Moins pessimiste dans *La Vallée de la Lune*, Jack London résout le problème social par un retour à la terre. La première partie du livre nous présente un tableau fidèle de la démocratique Amérique. Le peuple américain y est évoqué avec son optimisme, son entrain, son exubérance, son idéalisme, sa religiosité, ses violences. Le héros du livre est un charretier syndicaliste, athlète et Saxon selon le cœur de Jack London. Il est exceptionnellement bien musclé et il le prouve en cours de grève, ce qui ne l'empêche pas d'être sentimental et « belle âme ». Sa femme le vaut, petite ouvrière aux allures de reine, tout éprise

de son bon géant. Le syndicaliste et la petite ouvrière ont l'orgueil saxon dans le sang. Ils ne cessent de vanter les Vikings leurs ancêtres et refusent de reconnaître des frères dans les émigrants venus d'Europe.

Après la grève et la prison, à bout de misère, le couple tourne le dos à la société et cède à l'appel du large, *the call of the wild.* Le syndicaliste et la petite ouvrière s'en vont, baluchon au dos, en jouant de l'ocarina, toujours selon l'évangile de la Nature, à la recherche de *La Vallée de la Lune* où ils retrouveront le bonheur au contact du sol. Le livre est une protestation éloquente, et fort opportune au moment où il parut, contre l'abandon de la terre aux États-Unis. Il discute le problème foncier, compliqué en Californie de celui des races. En dépit de ses naïvetés et de sa prolixité, *La Vallée de la Lune* est à lire. Ce roman ouvre des horizons à la volonté; la santé et l'optimisme des personnages sont contagieux. Mais, encore une fois, à passer des nouvelles si bien dessinées et si suggestives de Jack London à ses romans touffus et sentimentaux, le contraste est plutôt décevant.

*
* *

Aux romans et aux drames socialistes de Jack London, d'un intérêt artistique assez mince et qui sont parfois de bien lourdes machines, il est permis de préférer ses contes, ses romans du large qu'inspire l'appel du sauvage et du primitif *the call of the wild*, livres sans parade de littérature, livres de plein air, où chaque phrase est une action et une

invite au voyage, où la Vaste Terre s'ouvre devant le lecteur, où les passions qui mènent les hommes ne sont point de piètres délits contre le Code, mais des énergies déchaînées. Dans la solitude des lointaines Samoas, quand la fièvre ne le retenait pas au lit à jouer de la flûte en d'interminables convalescences, Robert Louis Stevenson, ce Jules Verne attendrissant, contait ainsi des histoires de forbans tempérées de saine pitié humaine. Il nous ouvrait le large; il carguait les voiles vers l'Ile du Trésor. Nous oubliions en cours de traversée notre univers de civilisés, grand comme une mappemonde du moyen âge. Kipling de même nous entraîne dans la jungle avec Maugli fils des loups. La Terre nous appartient, c'est la lice aux prouesses, il faut y montrer nos muscles d'hommes, nous rajeunir le sang au contact des primitfs, en pleine nature, annexer à la littérature les espaces conquis par le fer et par le feu. Voilà la morale des romanciers de l'expansion saxonne. Jack London est du nombre, plus rude, plus primitif, en Anglo-Saxon d'Amérique, et cependant artiste, sorte de Loti de la vie intense.

Wells l'a devancé dans ses *Anticipations*; Stevenson, Conrad et Kipling dans leurs romans d'aventure. Pour célébrer la vie primitive, Longfellow dans *Hiawatha*, Kipling dans le *Livre de la Jungle*, avaient trouvé avant lui une forme de poésie ou de prose poétique intermédiaire entre la cantilène et l'épopée. Jack London n'en a pas moins découvert ou approfondi deux ou trois sentiments nouveaux. Il a plus que tout autre le goût du danger, le sens de l'aventure, de ce sport spécial et très anglo-saxon qui consiste à se jeter au-devant des éléments déchaînés,

à courir les mers pour y faire naufrage, la forêt ou la steppe pour s'y perdre, à souffrir du froid et du chaud, à endurer la faim et la soif et à se battre quand on est de bonne race. Jack London est le poète de ces prouesses du plein air[1]. La littérature, pour lui, était un sport héroïque.

1. Pendant que nous lisions London pour le charme de ses romans d'aventure, la Révolution russe le prenait, paraît-il, très au sérieux comme professeur d'énergie et prophète de l'ordre nouveau. London fut avec Gorki, nous assure-t-on, l'auteur le plus lu en Russie à la veille de la Révolution de 1917. Un critique russe écrivait : « Maintenant toute la Russie lit Jack London. » Un autre Russe résume les droits de London à l'admiration de son peuple dans la formule suivante qui a pour le moins le mérite de la concision : « Jack London est le poète du coup de poing. » Le conteur Andreiev associe le nom de London à celui de Kipling et d'Upton Sinclair : « Le lire, écrit Andreiev, c'est quitter une allée étroite pour se trouver devant l'immensité de la mer, aspirer l'air salin, sentir se roidir ses muscles, entendre l'appel impérieux d'une vie de travail et d'action. » D'autres Russes se montrent, il est vrai, moins enthousiastes et ne voient en London qu'un « Yankee, un commis voyageur en chapeau melon, jouant au Zarathoustra et au Byron et débitant des océans, des tempêtes, des Lucifer et des prairies, représentant de la firme « Lutte pour la Vie, Forces élémentaires et Cie », et revendant les défroques romantiques léguées à l'Europe par Chateaubriand ».

La Russie nouvelle s'initiait aux merveilles du Grand Soir dans les romans socialistes et anarchistes de Jack London. La catastrophe sociale prédite dans *Le Talon de Fer* s'est produite sur les bords de la Néva et non point à Chicago. London est mort au moment précis où il aurait pu nous apprendre dans quelle mesure la réalité correspondait à son rêve.

VII

UPTON SINCLAIR, ROMANCIER SOCIALISTE[1]

I

Parmi les écrivains actuels qui s'efforcent de donner aux États-Unis une littérature sociale, Upton Sinclair occupe une place éminente. *La Jungle*, avec ses révélations sensationnelles et les mesures fédérales contre un trust fameux qui la suivirent, ont conféré à son œuvre une notoriété universelle. Upton Sinclair est le Zola des États-Unis. Son œuvre audacieuse suscita outre-mer des indignations analogues à celles qui accueillirent l'œuvre du maître de Médan. Upton Sinclair nous a donné des livres touffus, emphatiques, pleins à éclater d'informations et de petits faits selon la formule naturaliste. Comme Zola, ce socialiste a commencé par des romans romantiques et ne s'est d'ailleurs jamais

1. *Le Journal d'Arthur Stirling*, *Le Roi Midas*, *Prince Hagen*, *A Captain of Industry* (Le Roman d'un roi de l'or), *The Jungle* (La Jungle), *Manassa*, *The Industrial Republic* (La République industrielle), *The Metropolis*, *King Coal* (Le Royaume du Charbon (1917).

guéri, même dans ses œuvres les plus réalistes, d'un lyrisme et d'une sentimentalité d'aloi plus ou moins douteux.

Le Roi Midas, œuvre de début, est déjà un exemple significatif de sa manière. *Le Roi Midas* est l'histoire pleine de couleur locale de ce qu'on pourrait appeler le « placement » d'une Américaine. Helen, du *Roi Midas*, — Sinclair aime les titres symboliques, — est la fille d'un modeste pasteur de campagne. Helen a jadis fait des promesses au jeune Arthur, un « self-made man », follement amoureux d'elle, mais pauvre et poète par-dessus le marché. Helen et Arthur se retrouvent à l'orée d'un bois, au mois des roses. Helen arrive d'Allemagne où, pendant trois ans, elle s'est fait la main au piano et d'où, comme il convient, elle est revenue mélomane. Devant un buisson d'églantines épanouies, Arthur improvise des vers qu'Helen met aussitôt en musique. Ces jeunes gens, si gentiment faits l'un pour l'autre, n'attendent, n'est-il pas vrai? qu'une bénédiction. Sans doute... si Arthur n'était un pauvre maître d'école. Helen a une tante dans « la société », à New-York. Helen, rose et blonde, est une beauté capiteuse. Elle est faite comme ses sœurs d'outre-mer, pour avoir un mari très riche qui lui gagne beaucoup d'argent à dépenser. A Helen il faut un trousseau princier, un palais à la ville, un château à la campagne. Elle épousera un millionnaire. Helen, qui a déjà oublié son Arthur, rencontre, en échange, dans le salon de sa tante, Harrison, précisément le millionnaire attendu. Grâce à sa robe décolletée très bas, au teint « fleur de pêcher » de ses joues et à la blancheur de sa gorge, Helen a ensorcelé Harrison. Il

l'enlève, en grand équipage, dans un de ses châteaux. Baisers derrière les portes, serments, fiançailles, tout s'accomplit en un clin d'œil... Puis soudain Helen ne veut plus. Helen a une *âme* : comme tous les personnages de Sinclair, Helen parle beaucoup, beaucoup trop de son *âme*. Helen, qui est honnête, s'est aperçue, — après les baisers et les serments, — qu'elle n'aimait Harrison que pour son argent. Toujours dans le salon de sa tante, elle a fait la connaissance d'un autre soupirant, Howard, infirme mais artiste, et « belle âme » comme elle. Les voilà mariés.

Tout cela ne prouve pas, jusqu'ici, grand'chose, sinon qu'Helen a préféré la musique à l'argent, un artiste à un millionnaire, et c'est d'un beau repentir. Helen aime Howard pour sa musique, et elle l'aime aussi pour ses sermons. Howard, qui a dû être pasteur, comme le père d'Helen, mêle à l'amour et à la musique des fantaisies théologiques et des réminiscences bibliques qui achèvent de donner une saveur toute nationale à ce flirt déjà si américain. Et l'idylle commence à nous peser. Mais un soir, sans que rien au monde ait laissé pressentir pareil dénouement, Howard trouve au fond du bois, près de la maison conjugale, une femme qu'il avait bel et bien séduite et abandonnée jadis, en dépit de ses citations bibliques, génie précoce, à dix-neuf ans. Une malheureuse est là, terrassée par l'ivresse. Helen qui survient aide à la transporter au logis. Avant de mourir, l'abandonnée parle. Helen apprend tout. Howard n'y tient plus; il va mourir à son tour, de honte ou de douleur, on ne sait, — et lui aussi, avant de mourir, éprouve le besoin de parler. Howard

parle, Howard parle trop. Ce Don Juan puritain trouve encore le temps, avant d'expirer, de pincer la corde mystique : il n'y a que la foi qui sauve, on peut toujours refaire sa vie, etc. etc., du pur Tolstoï devant le cadavre de la femme trahie qu'on ne peut plus ressusciter. Et, pour que ce mélodrame ne laisse rien à désirer, Helen finit par découvrir que son Arthur du premier acte était le fils même de son Howard. Voilà un émouvant feuilleton. Nous nous souviendrons du goût d'Upton Sinclair pour le mélodrame, quand nous lirons les enquêtes sociales de *La Jungle* et de *La Métropole*.

II

Ce roman musical, théologique et sentimental n'épuisa cependant pas le lyrisme d'Upton Sinclair. Après *Le Roi Midas*, vint *Le Journal d'Arthur Stirling*. Arthur Stirling, qui ressemble fort à l'Arthur du *Roi Midas*, est un Chatterton ou un Jean-Christophe américain. Il a fait le vœu impossible de produire, sur le modèle du « Prométhée enchaîné » et du « Samson » de Milton, un poème, — *Le Captif*, — qui contiendrait toute son âme. Comme il a fait ce vœu à New-York, il va sans dire qu'Arthur Stirling s'est condamné à mort, lui et son Captif. Pendant trois cents pages, nous assistons à l'agonie du poète et du *captif*. Arthur Stirling a du génie naturellement, et les éditeurs qui lui renvoient l'un après l'autre son poème en ont sans doute moins que lui. La poésie n'a guère cours sur le marché de New-York, où tout s'évalue en espèces sonnantes. L'auteur du *Captif* se fait con-

ducteur de tramway, balayeur de rue, garçon de restaurant pour gagner sa vie, et, tout en tirant le cordon, en maniant le balai ou la serviette, Arthur Stirling trouve le temps de lire du grec.

Stirling professe que, « pour fonder une religion, il faut suer du sang la nuit ». Il écrit son poème dans un grenier, au milieu d'un sordide entourage, en une exaltation de volonté et d'imagination qui fait peur et rappelle l'agonie du Martin Eden de London. Arthur Stirling poète attend trop de la société. Mal en prend une fois de plus à Upton Sinclair de marier la poésie et le socialisme. Arthur Stirling, dans son grenier, se nourrit de Heine, d'Emerson, de Carlyle, et épanche sa bile contre les écrivains français qui pourraient lui donner du bon sens. Il tient, solitaire, des colloques brûlants avec le farouche Zarathoustra. Ses ambitions sont au-dessus de ses forces. Somme toute, c'est un surhomme. Il est doué d'une sensibilité suraiguë, qui fait de lui un écorché vif, un stigmatisé. Les cris des enfants dans la cour, le joueur de violoncelle au-dessus de son appartement, l'exaspèrent, et le tumulte frénétique de New-York le rend fou. Oui, c'est entendu, le poète en Amérique est un crucifié vivant, et pour les plus généreux le milieu est sans encouragement. Walt Whitman, bon Atlas, chargeait bravement le monde sur son épaule... Arthur Stirling, persuadé, — et c'est la morale du livre, — qu'il n'y a pas de place en Amérique pour un idéaliste, encore moins pour un poète, se donne résolument sa parole de ne pas survivre au refus du dernier éditeur. Le refus arrive, et voici Arthur Stirling qui se jette dans l'Hudson, une pierre au cou, après avoir répété le geste légendaire d'André

Chénier. Personne, sans doute, ne se serait aperçu de sa disparition s'il n'avait transmis à Upton Sinclair le manuscrit de son journal. Que ne vous dirigiez-vous, Arthur Stirling, avec ce que vous appeliez votre génie, vers l'Ecole américaine d'Athènes ou de Rome, ou que ne briguiez-vous une bourse Cecil Rhodes pour Oxford? Vous n'eussiez pas payé de votre vie l'impossible gageure de ressusciter Eschyle et Sophocle dans le voisinage de Wall Street, qui, de mémoire d'homme, n'a jamais payé très cher l'œuvre d'aucun poète vivant.

*
* *

Le Journal d'Arthur Stirling marquait un réel progrès sur *Le Roi Midas*. Le lyrisme en était relativement discret et il s'y posait un problème important, celui de la condition sociale du poète. Avec *Manassas*, Upton Sinclair se tournait décidément, et avec succès cette fois, vers la littérature impersonnelle. *Manassas* est l'histoire à peine fictive de la guerre civile, depuis les premières agitations abolitionnistes jusqu'à la défaite bientôt réparée de Bull Run. A la suite de son héros, *Montague*, Upton Sinclair nous promène à travers l'Union à la veille de la rupture. A grands traits fermes, l'auteur nous montre la guerre de 1861 fatalement issue de l'opposition du Nord et du Sud : le Sud agricole avec sa vie large, dévergondée, vicieuse sous ses apparences patriarcales, son tempérament plus latin que saxon, exubérant, impulsif dans une nature luxuriante; le Nord, au contraire, industriel, idéaliste, puritain, impérieux et froid : deux mondes différents, deux civi-

lisations contradictoires. Dans *Manassas*, les personnages historiques voisinent avec les personnages imaginaires sans que les uns fassent tort aux autres. Les tableaux sont animés, les silhouettes vivent. Voici John Brown qui complote son « raid » en méditant la Bible, Lincoln en pantoufles qui conte des histoires humoristiques aux soldats... puis l'Union qui s'ébranle; dans une indicible confusion, à peine équipés, à moitié armés, les régiments arrivent décimés par la populace avant les premiers coups de feu, armée improvisée où se confondent les conditions, les âges et les races. Le défilé des régiments dans New-York, la traversée de Baltimore, la bataille de Bull Run, évoquent les meilleures pages de guerre. *Manassas* mérite de rester classique, c'est un succès dans le roman historique et probablement le chef-d'œuvre d'Upton Sinclair.

III

Mais dans ces livres, déjà, de multiples symptômes trahissaient chez Sinclair une préférence pour les réalités actuelles et les problèmes sociaux. *Le Journal d'Arthur Stirling* était le réquisitoire d'un idéaliste contre la ploutocratie. Helen, du *Roi Midas*, avait découvert le problème de l'argent dans la personne de Harrison et l'avait résolu en se donnant à Howard. Dans *Manassas* paraissait un troupier socialiste, un Allemand d'une espèce rare, le pittoresque sergent Schlemmer, venu d'Allemagne aux États-Unis se faire tuer, par principe, pour la cause de la liberté. Dès lors, se succédèrent des romans sociaux

et socialistes, tumultueux, démesurés, hybrides, dont les livres de Zola ou de Rosny ne nous donnent qu'une imparfaite idée, parce que l'art, le souffle épique ou lyrique les transfigurent à peine. L'âme poétique d'Arthur Stirling s'y épanchait sur des statistiques; rivalisant avec les révélations sensationnelles de la presse dite « jaune », le poète s'y faisait journaliste, et, sociologue sentimental, Upton Sinclair peignait à coups d'un pinceau fruste le tableau de la ploutocratie et du prolétariat d'Amérique.

*
* *

Une phrase de Wagner, revenue à sa mémoire en forêt, a plongé Upton Sinclair dans le royaume souterrain du Niebelung. Upton Sinclair y rencontre le nain Alberich au milieu de ses trésors et surtout de sa collection de tableaux dont il est très fier, bien qu'il soit incapable d'en apprécier la valeur autrement qu'en espèces sonnantes. Des profondeurs de Niebelheim, Upton Sinclair ramène au jour de ce monde le propre fils du nain, roi de l'or, le *Prince Hagen*, qui se trouve tout de suite chez lui aux États-Unis et devient un « business man » émérite. Mis dans une excellente « école préparatoire », Hagen, qui a toujours de la poudre d'or au bout des doigts, ne manifeste aucune disposition pour les arts et les lettres, et une fois de plus Upton Sinclair voue les riches à la cécité littéraire et artistique. En revanche, étudiant américain authentique, les mathématiques et l'économie politique enthousiasment Hagen. Il passe des nuits à dévorer les « magazines », qui sont la littérature par excellence de l'homme pratique et

pressé, avec leurs innombrables informations. Renseigné plutôt qu'enseigné, ayant rapidement épuisé, du savoir humain, tout ce qui était utile à ses fins, le prince Hagen s'échappe tapageusement de l'école et entre dans la politique. Les trésors souterrains de son père lui reviendront un jour. En attendant de devenir capitaliste, le fils du roi de l'or va aux « démocrates ». Nous l'entendons, à la tribune de Tammany Hall, leurrant son auditoire avec les grands mots chers aux démagogues :

Pour les droits des pauvres :
A bas les capitalistes !

Le prince Hagen, fils du nain Alberich, roi de l'or, est en passe de devenir le juge au nom très irlandais de Jemmie O'Hagen, propriétaire d'un cabaret politique, « trois music-halls, une salle de jeu, une douzaine de « salons » avec hôtel au premier... » Mais, voici que le bon Alberich se laisse mourir parmi ses trésors. Revirement. Devenu capitaliste, Hagen passe aussitôt des « démocrates » aux « républicains » (les conservateurs), auprès desquels l'a introduit ce que les Américains appellent avec bonhomie *a fat check*, un très bon chèque. L'éloquence du politicien continue à couler à flots, mais en sens inverse. Avec les trésors des Niebelungen, le prince Hagen achètera facilement New-York et le monde. Il aura à ses concerts les deux étoiles de la saison : Herr Windenschlager et Mme Paganini. Il donnera, dans ses salons, « un bal au château de Vaux sous Louis XIV ». Toute l'Amérique retentira du bruit de ses aumônes. Il dotera richissimement les

collèges. Son mariage avec Miss Gold Kid sera béni par un archevêque. Le nain des Niebelungen s'est transformé en surhomme. Il a adopté la morale de Zarathoustra, qui était déjà, chose étrange, celle de Chatterton-Stirling. Il voit dans la religion l'idéalisme, la morale, le frein le plus sûr pour contenir les convoitises des pauvres contre les riches. C'est pour cela qu'il fonde des bibliothèques, des musées, des églises. Dans le monde souterrain où il veut régner sur des nains, il est impatient d'importer la civilisation chrétienne. Quel dommage qu'Upton Sinclair ménage à un aussi intéressant personnage, le soir même de ses noces, une mort violente : les chevaux emportés et le prince Hagen, surhomme, fils du nain Alberich, roi de l'or, se fracassant le crâne contre un réverbère de la Cinquième Avenue.

*
* *

Allégorie bien choisie, bien suivie, remplie d'allusions à l'actualité, le *Prince Hagen* ne satisfit pas cependant Upton Sinclair, qui voulut nous donner dans le roman d'un *Roi de l'or* (*A Captain of Industry*) l'histoire véritable du financier. Van Rasselaer, au nom très new-yorkais, est né dans un palais vingtième siècle de la Métropole. Il est allé à l'Université escorté d'un train de domestiques « de couleur », de chevaux et de chiens qui l'aident à oublier l'étude. Il a flirté et a prétendu, pour faire « chanter le gouverneur », épouser la femme de son choix, une actrice. Il a fait le tour de l'Europe, il a promené son yacht en Méditerranée, il a été reçu membre des clubs les plus *select*. Le voilà

dans les affaires. Il apprend à Wall Street l'art compliqué de la spéculation. Succès, multiplication prodigieuse des capitaux paternels. Entre temps, Van Rasselaer s'amuse. Ayant abandonné sa maîtresse pour convoler en justes noces, notre héros n'en continue pas moins à courir les bonnes fortunes. Il a trouvé dans un restaurant de nuit une fille qu'il entretient pompeusement et qui... était sa propre fille, l'enfant de l' « ancienne ». Horreur bien naturelle de Van Rasselaer, qui ne pense pas payer trop cher que de sa vie son inceste. Une nuit de tempête, Van Rasselaer lance en dément son yacht sur les écueils de la côte de Maine. Le lendemain, les journaux retentissent de ce suicide sensationnel, et Upton Sinclair, qui lit dévotement les gazettes, trouve dans ce fait divers démesurément grossi et complaisamment étalé la matière d'un nouveau roman. Telle est la morale sociale des romans d'Upton Sinclair : la mort violente pour ceux qui possèdent; l'alcoolisme, la prostitution pour les pauvres : pas de milieu. Nous sommes prêts pour *La Jungle.*

IV

Germinal de Zola est l'épopée de la mine. *La Jungle* de Sainclair est l'épopée de l'abattoir. Sous nos yeux, à perte de vue, s'étendent les parcs à bestiaux, les « stock-yards » de Chicago. D'innombrables taudis de brique ou de bois d'où s'échappe un grondement de marée montante. Poussés par les « cow-boys », des troupeaux entiers se pressent vers les « chutes » où les agrippent les tueuses méca-

niques. Devant nous se déroulent les actes multiples de l'abominable liturgie des « packers ». Upton Sinclair ne nous fait grâce de rien : hécatombe de bétail avarié, tuberculeux ou en gésine, détritus, plaies et, parfois, membres humains entraînés pêle-mêle dans les cuves, égorgeurs, saleurs, « fertiliseurs », souillés de sang, saturés de produits chimiques, enfermés dans des étuves où se croisent des températures arctiques et tropicales... C'est dans cet enfer ignoré du Dante que le hasard de l'émigration a jeté une lamentable famille de paysans lithuaniens, accourus de leurs forêts, les yeux pleins de rêves, et qui, au début du livre, dansaient, en un bal de noces, les danses naïves de leur pays. Upton Sinclair réussissait à rendre tragique l'histoire d'une boîte de conserves. Ce n'était pas seulement une industrie nauséabonde que *La Jungle* stigmatisait. L'auteur nous y montrait, dans le pays le plus démocratique du monde, l'individu livré sans défense à la merci de l'homme d'argent, et sa vie infiniment moins respectée que les chairs viles qu'il apprête. L'émigré Jurgis s'était mis, avec enthousiasme, à fonder une famille; mais son illusion fut de courte durée. Les « packers » lui ont pris sa vie; l'usurier s'est abattu sur ses économies. Quand il a fait appel à la justice, il l'a trouvée étroitement solidarisée avec ses oppresseurs, sans qu'il y ait pour lui, dans la grande République, d'avocat, de juge, de policier. Jurgis s'est effondré parmi ses rêves en ruine. La prostitution guettait sa femme, la rue lui a tué son enfant; il suffit d'un accident pour le réduire à la famine, l'acculer au crime et à la prison. Il en sort anarchiste, ne comptant plus pour se faire justice

que sur la révolution sociale. De l'or, de la boue, du sang, c'est *La Jungle.* La conscience américaine, élastique mais émotionnable, ne put s'empêcher de tressaillir devant les révélations d'Upton Sinclair, et la machine fédérale elle-même se mit en branle en entendant crier au feu. Si exagéré qu'il fût, le tableau était trop fidèle : le sénateur aux mots de dupe, le « boss » irlandais qui tient dans sa poche la clef des franchises municipales, le fils de millionnaire montrant, avec commentaires de sa voix nasillarde, ses « Looe Cans (Louis XV) », ses « Looe Sez » et son « Salon de thé Maryanntnet » (Marie-Antoinette), le pasteur socialiste, la bouche encore pleine de citations bibliques, autant de traits d'une vivante réalité.

*
* *

Citadelles de finance, palais marmoréens, villas princières, luxe des New-York et des Newport, c'est sur les ignominies de la Jungle que le romancier nous montre s'élevant les fastes de *La Métropole.* La sociologie d'Upton Sinclair n'est point subtile; elle procède par contrastes, à la façon des tableaux pour casernes ou restaurants de tempérance : dans le carton de droite le millionnaire en son palais, dans le carton de gauche le prolétaire en son bouge, antithèse à faire crier et de portée très populaire. Avec la même surabondance de détails qu'il décrivait, dans *La Jungle,* la détresse de l'ouvrier, Upton Sinclair expose, dans *La Métropole,* les raffinements du luxe capitaliste. Pour décrire la Métropole, l'auteur a-t-il eu besoin, comme on l'a prétendu, de

s'introduire par ruse dans les « palaces » de Newport et de faire jaser valets et femmes de chambre? Il s'en défend. Les livres d'Upton Sinclair, *La Métropole* surtout, seront pour l'historien futur des mœurs américaines un véritable répertoire. Sinclair, dans *La Métropole*, semble avoir pénétré jusqu'aux intimités du « high life ». Il nous présente des gens dont l'unique ambition est de « paraître », à la ville et à la campagne, sous ces déguisements brillants, exquis, qui composent le luxe moderne. Upton Sinclair évalue des mobiliers, dénombre les attelages. Il crochète les armoires. De la cuisine à l'alcôve, rien ne lui échappe. Il étale les dessus et les dessous, soupèse les brocards, manie les souples dentelles, retourne le linge fin, fait miroiter les bijoux. Upton Sinclair a tout vu. Et, certes, il a bien de la chance si, comme il le prétend, les intéressés eux-mêmes (de quelle bonne foi?) l'ont renseigné. Mais les millionnaires d'Upton Sainclair ont beau être des maniaques, des goulus et des ivrognes, je ne sais si l'étalage de ce luxe est aussi immoral qu'il le prétend. Ce luxe, comme le jeu des mécaniques infiniment intelligentes de *La Jungle*, nous émerveille autant qu'il nous remplit d'horreur. Notre imagination refait, à Chicago et à New-York, les rêves de Babylone, d'Alexandrie, de la Rome impériale. Nous nous récrions : quel magnifique, quel luxueux animal est l'homme! Quel dommage qu'il faille édicter contre tant d'art des lois somptuaires et que ces merveilles coûtent si cher en souffrance et en sueur humaines! Le militant Sinclair voudrait brûler les splendeurs de la Métropole comme le Calife Omar la bibliothèque d'Alexandrie.

V

Sinclair n'est pas un dilettante. Sinclair, et il a sans doute raison, ne s'accommode pas d'un monde où tout le bien-être est d'un côté, toute la misère de l'autre. Sinclair est un réformateur, un apôtre; il rêve plus de justice ici-bas, dans la répartition des biens et des maux. Il nous exposait récemment son plan de rénovation sociale dans *La République industrielle.* Dans ce nouveau réquisitoire, Sinclair insiste encore sur les contrastes excessifs que la richesse multiplie dans la société américaine : paupérisme croissant, femmes et enfants dans les usines, criminalité, alcoolisme, natalité américaine de plus en plus restreinte et que les apports de l'immigration menacent de déborder. Après une enquête qu'il faut croire impartiale, Upton Sinclair était persuadé dans *La République industrielle* que vers 1913 [1] le régime socialiste serait substitué, aux États-Unis, au capitalisme exorbitant. La prospérité factice, basée sur l'exploitation de la masse par une minorité sans conscience, ne saurait durer. Il y aurait vers 1913 « apoplexie économique », aux États-Unis. En 1913, les Philippins, Chinois, Mexicains, se refusant à acheter, même avec menace du canon, il y aurait surproduction, et par conséquent engorgement, dans toutes les branches de l'industrie américaine. Les salaires subiraient une baisse prodigieuse; des milliers de travailleurs se trouveraient sur le pavé.

1. Et nous l'avons dépassé depuis longtemps. Que le métier de prophète est donc difficile!

L'heure des revanches sociales aurait sonné. M. Hearst, le Président démocrate, mettrait le pouvoir fédéral à la disposition du peuple. Les financiers recevraient dans leur bureau la visite des commissaires du gouvernement chargés de confisquer au profit de la nation les moyens de production[1]. Chapeau bas, les commissaires remercieraient MM. Rockefeller, Morgan, Carnegie et consorts de s'être chargés bénévolement du bien du peuple et d'avoir construit pour l'état socialiste les mécaniques perfectionnées que sont les trusts du pétrole, des chemins de fer et de l'acier. La République industrielle serait inaugurée. La vie économique fonctionnerait par le suffrage universel et le referendum, tout comme la politique. Il y aurait des ouvriers et des patrons comme naguère, mais cette fois élus. Les salaires représenteraient la totalité du travail. La distribution égalerait la production. Le sol, cultivé savamment, par des procédés intensifs, nourrirait tous les hommes sans exception. Chacun en serait quitte avec deux ou trois heures de travail par jour. On verrait les travailleurs, passionnés d'intellectualité, affluer dans les musées et les bibliothèques, qui ne devraient rien, cette fois, à la charité intéressée d'Andrew Carnegie. Plus de Harrison, ni de Howard; Arthur Stirling vendrait enfin son poème; le prince Hagen resterait démocrate; on ne conserverait, à Chicago, que de la viande authentique; la Métropole serait la ville la plus simple, la plus libre et la plus plate du monde, et, peut-être, verrait-on, sur les

1. C'est la solution du problème social que proposait naguère devant une commission officielle un des plus importants industriels de New-York, M. John Wanamaker.

places publiques, s'élever la statue du réformateur Upton Sinclair avec *La Jungle* sous le bras[1]...

*
* *

Telle est cette œuvre : œuvre de « militant » où l'art et la réalité se combinent en dose très inégale. La matière en est plus intéressante que la manière. A peu près dénuée de psychologie, c'est l'œuvre d'un virulent satiriste. Dans le genre difficile du roman social, dont il ne semble pas que nous ayons eu jusqu'ici, malgré les livres des Zola et des Ronsy, de parfait modèle, Upton Sinclair n'a qu'incomplètement réussi. Il lui manque la sobriété dans l'éloquence, la mesure dans la satire, la discrétion dans

1. On n'avait jamais employé avec autant de virtuosité les verbes au mode conditionnel. Sans doute la part de l'utopie est-elle grande dans ces « anticipations ». Elles n'en sont pas moins un document et une contribution à l'histoire américaine. Si la République industrielle n'est pas encore proclamée aux Etats-Unis, les conflits n'en sont pas moins à l'état aigu entre le capital et le travail. A la veille de la guerre mondiale, le bilan social était fort chargé. Grèves rouges du Colorado, batailles rangées avec la milice, incendie torche en main, avec accompagnement de mitrailleuses, du campement ouvrier de Ludlow, intervention fédérale sur refus de l'arbitrage par la Compagnie du Standard Oil, délégation de travailleurs à Washington, invasion des églises de New-York par les sans-travail. A cette occasion, Upton Sinclair, en qui le militant absorbe de plus en plus l'artiste, conduit les manifestations. La chronique est longue et le conflit toujours ouvert. Quand survient la grande guerre, le parti socialiste américain, incapable d'oublier ses rancunes, boude la bonne cause et s'entête dans la neutralité à tout prix, puis dans le pacifisme à outrance au profit du Roi de Prusse. Cette attitude met Upton Sinclair et d'autres leaders dans l'obligation de rompre avec le parti. L'action l'a pris tout entier. Il édite une revue : *Upton Sinclair's Magazine* pour préparer la paix du Droit et publie *King Coal* sur les grèves récentes des mineurs du Far-West (1918).

le lyrisme, cet éclat jeté par l'artiste sur la réalité et qui la transfigure sans la fausser. L'élément fictif et réel se joignent mal en ses ouvrages. *Manassas*, *La Jungle* n'en demeurent pas moins d'assez fortes créations. Il n'est pas de romans, en tout cas, qui nous offrent de la vie américaine, dans ce qu'elle a de plus « intense » et d'actuel, une peinture aussi frappante. Une « revue » de l'œuvre d'Upton Sinclair présente un véritable intérêt historique.

VIII

MRS. ÉDITH WHARTON ET LE ROMAN PSYCHOLOGIQUE (DE LA CINQUIÈME AVENUE AUX TRANCHÉES DE L'ARGONNE)

I

Mrs. Edith Wharton s'est fait une spécialité du roman mondain. *Chez les Heureux du Monde* (*The House of Mirth*), *L'Arbre et ses fruits* (*The fruit of the Tree*), *L'Écueil* (*The Reef*), *La Coutume du Pays* (*The Custom of the Country*), et plusieurs recueils de nouvelles nous ont révélé un talent de romancier de premier ordre, nous donnant enfin ce que la plupart des livres composés outre-mer n'avaient fait que nous promettre, un auteur sachant s'élever au-dessus des goûts de la foule pour revenir à la tradition classique du roman de mœurs et nous dépeindre, d'un point de vue original et tout personnel, le grand monde transatlantique[1].

1. La plupart des romans et plusieurs nouvelles de Mrs. Wharton ont paru en même temps dans les revues françaises et les maga-

*
* *

De ce monde, Mrs. Wharton s'est faite l'observateur et le psychologue. Le portrait qu'elle trace des « arrivistes » d'outre-mer est d'autant plus attachant que Mrs. Warton semble douée d'une rare puissance d'objectivité, et d'une impartialité à l'égard de ses personnages qui frise parfois l'indifférence. Mrs. Wharton est un excellent réaliste. C'est dans le cadre de la « nouvelle », — ce que les Américains appellent le « short story », — que le talent de Mrs. Wharton s'est exercé avec le plus de complaisance.

Les nouvelles de Mrs. Wharton ressemblent à des « instantanés » dans lesquels une main experte et avertie sait arrêter les gestes, les mouvements, et surprendre les expressions au moment précis où ils vont donner de la vie l'illusion la plus saisissante. Des nouvelles de Mrs. Wharton il est impossible de ne pas trouver parfois le sujet par trop spécial, la psychologie bien subtile. Comme Henry James, Mrs. Wharton ne fréquente que l'élite. On ne voit pas toujours l'intérêt profond de ces histoires, écrites, semble-t-il, pour le public particulier des clubs et des ateliers. Le pathétique largement humain d'un Balzac nous contant l'histoire du *Chef-d'œuvre inconnu*, celui de Poe dans le *Portrait ovale*, ne les anime point. C'est aux inquiétudes d'un écrivain, aux scrupules d'un artiste, que Mrs. Wharton veut nous intéresser dans ses nouvelles. Voici le peintre à qui il a fallu une visite à la

zines américains. La première nouvelle des *Metteurs en scène* (Plon-Nourrit, éditeurs) a été écrite en français par l'auteur.

galerie d'Apollon pour se convaincre qu'il n'était qu'un Apelle d'Amérique, — la Muse délaissée et aigrie qui revient mélancoliquement sur les vicissitudes de la gloire, — l'Antigone qui découvre à temps au fond d'un tiroir le manuscrit qui va ressusciter la légende du génie de son père, — le portraitiste Lillo qui éprouve de cuisants scrupules à faire poser un financier, etc.

Ces nouvelles, d'un genre assez spécial, nous montrent du moins combien les Américains sont passionnés de culture artistique et littéraire et quelle place les objets d'art et les livres occupent, de plus en plus, en leur vie. Nous le savions déjà par tant d'habiles imitations des styles antiques et modernes, qui semblent parer le nouveau monde des dépouilles de l'ancien.

*
* *

Les livres de Mrs. Wharton sont, à ce point de vue, typiques. Tandis que les Américains qui se mêlent de littérature se tournent de plus en plus nombreux vers le roman social, voire politique ou économique, Mrs. Wharton marie l'art à la vie et étudie les problèmes de cette rencontre. Elle fait d'un livre ou d'un bibelot un personnage. A voir dans ses nouvelles les livres et les objets d'art arriver à propos de tout et de rien, le parti pris par Mrs. Wharton d'entrecouper ses analyses avec des descriptions de toilettes et de mobiliers, on se demande même s'il n'y a pas là quelque ostentation, et les critiques américains ont beau jeu à railler ce romancier qui ne sait pas nous présenter un personnage sans se croire obligé de

nous renseigner sur la provenance et le style de ses breloques et bijoux.

Mrs. Wharton ne fait que prêter aux riches, et son goût personnel correspond à ce qui constitue pour ses compatriotes une véritable passion.

Le décor d'art et le luxe qui offusquent l'humour de Mark Twain et que décrient les romanciers socialistes tels que London et Upton Sinclair, ce décor et ce luxe sont le milieu naturel où se meuvent les héros de Mrs. Wharton. Telle la sieste dans un beau paysage, l'art sert ici de reposoir, au carrefour de la vie intense. Il peuple le vide des existences, il leur donne de la profondeur et l'illusion d'un passé. Les bronzes, les émaux, les jades précieuses, les tapisseries dont s'entourent les acteurs de la comédie mondaine servent à ces déracinés non seulement de décor, mais de tradition et d'idéal. Quand ils importent des Rembrandt, c'est une âme autant qu'un talent qu'ils achètent et la quintessence d'une civilisation. Pour eux comme pour Emerson, admirer c'est s'approprier. Leurs acquisitions d'art sont de véritables conquêtes. Un roi n'ajoute pas avec plus d'orgueil une aile neuve à son palais qu'ils en éprouvent en suspendant un tableau de plus au mur de leur salon.

De là le zèle qu'ils mettent à enrichir leurs collections privées et publiques, leur passion des voyages, leur goût de l'instruction, le développement si florissant de leurs écoles d'arts décoratifs.

De cette culture américaine Mrs. Wharton est un rare exemple. Partout où elle voyage, quoi qu'elle écrive, Mrs. Wharton, que nous ne supposerons point entourée d'un cortège de secrétaires et d'encyclo-

pédies, se promène avec désinvolture dans le passé. L'art et l'histoire du vieux monde lui sont aussi familiers que ses paysages. Elle a toujours sous la main la citation et la référence opportunes. Si elle s'arrête à un sanctuaire de Toscane, Mrs. Wharton n'ignore pas la vie du saint. Elle nous a rapporté, de ses excursions à travers l'Europe, sinon de somptueuses fresques agrémentées de profondes rêveries, telles qu'on en trouve dans les *Sensations d'Italie* d'un Bourget ou dans *La Mort de Venise* d'un Barrès, du moins des « instantanés » fort piquants et pittoresques composant un guide Joanne de haut style [1].

*
* *

Cédant une fois de plus aux charmes du passé européen et italien, Mrs. Wharton a écrit dans *Le Val de Décision* sa *Chartreuse de Parme*. C'est bien Stendhal qu'évoquent cette élégance, cette richesse de détails et de faits, tant de minutie et de somptuosité dans l'analyse.

Dans *Le Val de Décision*, Mrs. Wharton nous transporte dans l'Italie du XVIIIe siècle finissant, à la cour du Duc philosophe de Pianura. La vie sautillante fardée, masquée, des petites cours italiennes où les Jésuites, en s'en allant, ont laissé des restes de dévotion, passe et repasse devant nos yeux, — carnaval perpétuel auquel il ne manque que des *two steps*. Mrs. Wharton, transformée instantanément en historien, — et en historien parfaitement informé, — nous y montre la dévotion et la philosophie importée

1. Voir son livre *La France en automobile* (*A motorflight through France*).

d'outre-monts se disputant le cœur et la raison de François de Valsecca, duc de Pianura. La philosophie l'emporte, grâce à la présence d'une maîtresse dont les charmes et les discours sont irrésistibles pour le Duc. Le duc de Pianura va donner une constitution à ses États. Mais il a compté sans l'Église et sans les Jésuites qui, chassés de partout, sont partout présents. A peine la constitution est-elle proclamée que le peuple se révolte. Il n'a que faire de la liberté, et sous peine de mort le duc de Pianura est contraint d'annuler sa charte. Il se retire dans un couvent. C'est tout. A quoi s'intéresse Mrs. Wharton? De quel côté tient-elle? Est-elle pour les Jésuites, pour les Philosophes? On ne sait. Aussi bien, quelle raison Mrs. Wharton, arrivée d'outre-mer en Italie par le dernier bateau, aurait-elle de prendre parti dans ces querelles du vieux monde? Mrs. Wharton a parfaitement « reconstitué » ce passé. Elle l'a compris à merveille, et, s'il y a dans *Le Val de Décision* beaucoup plus de science que d'émotion, nous aurions mauvaise grâce sans doute d'en vouloir à son auteur. Il y a là, entre l'artiste européen, être de tradition, et l'Américain, une différence de point de vue et de sensations qui doit tenir à une différence de nature.

II

A côté de ces livres qui font à l'art une part si exclusive, nous devons à Mrs. Wharton plusieurs romans de mœurs bien dignes de nous intéresser. Ils nous offrent d'une certaine classe d'Américains un portrait on ne peut plus actuel. Mrs. Wharton a le

don des raccourcis puissants, des analyses sagaces, et ses tableaux du « high life » transatlantique ont une singulière précision. Ce ne sont point des peintures à gros traits et sommaires comme celles qu'Upton Sinclair se plaît à composer. A travers les apparences, c'est la vie intime des « heureux du monde » que Mrs. Warthon veut saisir et, pour ainsi dire, photographier.

Roman de mœurs, roman d'analyse et roman cosmopolite, Mrs. Wharton reprend la tradition de Henry James. Ce qu'elle introduit dans le roman américain, c'est le goût de l'observation précise et la pure curiosité. Elle prend pour sujet de ses livres l'aristocratie américaine, « nouveaux riches » ou aristocrates de naissance, détenteurs d'une dose très authentique de « *blue blood* », de sang noble. Elle fait leur portrait à l'européenne, sans vain optimisme, sans fausse sentimentalité, sans pruderie non plus, à la pointe sèche et au scalpel. Effort d'abstraction et d'impartialité méritoire. Ils sont là tels quels devant nous et ils vivent. Le roman américain, provincial et puritain jusqu'ici, devient mondain et cosmopolite. Mais les héros de roman de Mrs. Wharton ne sont pas, comme ceux de James, des intuitifs soucieux de découvrir ce qui se cache au plus profond d'eux-mêmes. Ils n'ont qu'une âme de premier plan. Ce sont de simples vivants dont l'existence tirée au cordeau, dirait-on, va droit devant soi comme leur Cinquième Avenue, sans plus de mystères, dans un décor somptueux, à droite et à gauche.

*
* *

Chez les Heureux du Monde (*The House of Mirth*) fut naguère un succès français. Le livre aurait pu s'intituler plus simplement « histoire d'une jeune fille américaine ». Mrs. Wharton y étudiait, sans autre préoccupation, la vie mondaine de Lily Bart, pauvre et belle. C'est une lamentable histoire que celle de cette jeune femme dont toutes les ambitions se réduisent à *paraître*. Deux existences s'offrent à Lily Bart dès ses débuts dans le monde, l'une peu bruyante, mais de tout repos, et dans laquelle un mariage d'inclination avec un cavalier assorti promet de la faire entrer. Lily Bart en s'y engageant suivrait la destinée commune, trouverait le commun bonheur dans une affection solide. Hedda Gabler, dans *Ibsen*, avait commencé par là. Mais il est trop tard ou trop tôt. Une vie bien autrement tentante fascine Lily Bart. Lily Bart est l'orchidée rare à laquelle il faut une atmosphère luxueuse et les hommages des connaisseurs. Dès les tout premiers coups portés à droite et à gauche, la beauté de Lily Bart a pris conscience de son pouvoir. Au lieu de se sauver bourgeoisement par la voie commune, Lily Bart aime mieux faire à ses risques et périls l'essai de ses charmes et demander aux flirts multipliés ses succès mondains. Comme la Daisy Miller de James, Lily Bart sous le fard restera d'ailleurs une parfaite ingénue. Elle soupirera, avec tous les appétits d'un cœur droit, après une félicité factice. Sous ses libres allures de « girl » américaine, il y aura, comme il arrive plus souvent qu'on ne croit chez ses sœurs,

une surprenante timidité. Armée de plus d'innocence que de force, avec plus de sang-froid que de prudence, Lily Bart finalement se laissera prendre le plus naïvement du monde au piège des roués qui l'assiègent. Lily Bart découvrira le même jour la malice du monde et le déclin de sa beauté. Lily Bart, mondaine ingénue, ne survivra pas à ses désillusions et finira par le suicide. Cette flirteuse s'est du moins jusqu'au bout conservée plus qu'à demi vierge et, dans cet audacieux roman, Mrs. Warthon a su concilier fort habilement le réalisme et ce souci de la moralité littéraire si exigeant parmi ses compatriotes.

*
* *

L'Arbre et ses Fruits (*The Fruit of the Tree*) est un livre autrement complexe. Son titre symbolique n'est guère fait pour en éclaircir le dessein. *L'Arbre et ses Fruits* semble marquer chez l'auteur un élargissement de sa manière. Plus d'un problème est cette fois, dans ce livre, exposé sinon résolu, et l'ouvrage a soulevé outre-mer des controverses passionnées. Ce roman touffu, et souvent obscur à force d'être chargé d'observation, défie l'analyse. Nous essaierons cependant d'en donner une idée aussi claire que possible.

Amherst, chef des usines Westmore, veut résoudre la question sociale en faisant à ses ouvriers tout le bien qu'il peut. Il rêve pour eux hôpital, crèches, gymnase, écoles, vastes ateliers lumineux et largement aérés. Mais ces projets à longue portée deman-



dent pour se réaliser le ferme propos et surtout la bourse du maître, dont ne saurait disposer l'intendant. Le propriétaire de l'usine, c'est la belle Bessy Westmore, dont le château et la vie mondaine, — elle a un veuvage à consoler et une fille à distraire, — consument à deux pas les bénéfices de l'usine et, selon Amherst qui a bien l'air d'un socialiste, la vie et le bonheur des ouvriers. Qui intéressera Bessy Westmore au bonheur de ses ouvriers?

L'amour opère ce miracle. A sa ténacité américaine Amherst joint un pouvoir de fascination auquel Bessy ne peut résister. Amour ou ambition, l'ingénieur épousera la châtelaine. Un soir de givre où toutes les branches des bois resplendissent comme les cristaux d'un lustre, Amherst et Bessy se rencontrent. Dans une course folle en traîneau, leur haleine se mêle, leurs mains se joignent. Amherst épousera Bessy. Amherst convertira Bessy. Du haut de la colline au-dessus de l'usine, d'un geste d'apôtre, Amherst montre à Bessy ces ateliers qu'une ardente sollicitude avait depuis longtemps faits siens. L'amour redouble l'éloquence. Bessy consent. Amherst va transformer Westmore.

Mais Amherst a beau s'illusionner, Bessy Westmore a consenti uniquement par amour ce qu'il avait demandé, lui, au nom d'un principe. La ferveur philanthropique de Bessy dure la longueur d'une lune de miel. Le jour où les transformations des usines Westmore menacent le bien-être de la châtelaine, une crise commence où l'amour de soi et l'amour des autres sont aux prises dans un cœur de femme, crise au cours de laquelle tombent une à une les illusions de l'ambitieux Amherst, l'amour s'évanouissant peu à

peu. Le bien-être des usines est devenu la détresse des châtelains de Westmore.

*
* *

Cette première partie du *Fruit of the Tree* constituait à elle seule un roman social dont un écrivain moins ambitieux aurait pu très honorablement se contenter. Mrs. Wharton en a voulu une seconde.

Curieux mélange d'amour et d'ambition, Amherst va refaire avec Justine Brent la tentative conjugale et sociale manquée avec Bessy Westmore. Justine Brent est l'infirmière dont la svelte silhouette était apparue à Amherst, dès le début du roman, penchée sur un lit d'hôpital, et qui ne l'avait pas laissé insensible. Dans la tragédie du château, tandis que s'éloignait du cœur d'Amherst l'image de Bessy Westmore, Justine Brent y entrait. Quand, dans une crise de désespoir, Bessy Westmore se fait renverser par sa jument emportée, Justine Brent l'infirmière s'installe à son chevet. Au cours d'une longue agonie qui tue à petits coups l'infortunée, à tant de problèmes Mrs. Wharton en ajoute un autre, fort discuté outremer à l'occasion du roman. Justine va par pitié donner à Bessy Westmore une dose de chloral qui abrégera ses souffrances. Bessy meurt. Amherst, qui ignore tout, épouse Justine qui semble avoir agi de bonne foi. L'intelligence de Justine est cette fois au niveau des ambitions d'Amherst... Mais entre l'époux et l'épouse ne tarde pas à se dresser le fantôme de la morte. Un soupirant évincé révèle à Amherst l'acte de Justine et Amherst prend en exécration sa deuxième femme. Combien amer le fruit de l'arbre de

la science ! La pauvre Justine l'apprend à ses dépens.

Le roman se dénoue comme il peut, par un arrangement à l'amiable entre Amherst et Justine qui scellent leur réconciliation sans enthousiasme sur la tête de la fille de Bessy Westmore. Amherst et Justine sacrifieront leur bonheur à celui des autres ; ils distingueront enfin la question sociale et celle de leur félicité personnelle qu'ils n'auraient jamais dû confondre, et ainsi ce roman psychologique tourne, semble-t-il, au roman social, — conversion pleine de promesses.

*
* *

Mrs. Wharton a composé *L'Écueil* (*The Reef*), comme Racine ses plus belles tragédies, sur un thème des plus simples. Romancier cosmopolite qui donne des deux mains aux revues françaises et américaines ses fictions et doit compter avec ce double public, Mrs. Wharton transpose son histoire dans un décor de chez nous. Nous sommes dans un château de Touraine, parc à la française, campagne fleurie, routes bordées de peupliers, le paysage français classique en Amérique. Les Américains y sont comme chez eux et le lecteur de la *Revue des Deux Mondes* ou de la *Revue de Paris* s'y reconnaît tout de suite. Roman psychologique, *L'Écueil*, et où nous retrouvons face à face des héros connus, quoique sous des noms divers. George Darrow, Américain et diplomate à Londres, est fiancé à Anna Leath. Anna Leath est veuve. C'est l'Américaine cosmopolite des romans de Henry James, qui nous donna dans le portrait de *Daisy Miller* le prototype du genre. Nous

comprenons, en ouvrant le livre, que la riche et belle veuve partage les sentiments de Darrow. Mais il y a entre eux un silence, un malencontreux télégramme qui, pour des raisons inexpliquées (et c'est ici que Mrs. Wharton commence à torturer gratuitement son personnage), éloigne Darrow d'Anna. Que se passe-t-il? Darrow est inquiet et perplexe. Précisément il partait pour Paris. Nous le rencontrions sur le quai de Douvres prêt à s'embarquer. Le télégramme mystérieux refroidit l'enthousiasme de Darrow. Il a bien envie de regagner son ambassade. Darrow est perplexe, quand passe tout à coup le hasard, personnifié dans une délicieuse Américaine dont le visage n'est pas inconnu à Darrow. On fait connaissance sous l'averse et le galant Darrow reconnaît bientôt, dans la personne hospitalisée sous son parapluie, Sophie Viner, une sœur délicieuse de l'héroïne de *Chez les Heureux du Monde*, l'Américaine cosmopolite encore, mais pas riche, et qui vit de hasard et que guettent les aventures, Sophie Viner, qui a été dame de compagnie, qui a été institutrice, qui a promené sur la scène européenne de vagues, de très vagues professions. Sophie Viner vient de s'émanciper et va à Paris tenter le théâtre. Sophie Viner est une délicieuse Américaine, renseignée, flirteuse, et cependant ingénue. Mrs. Wharthon tout à l'heure lui fera jouer un haut rôle. Bref, le minois de Sophie Viner revient tout à fait à Darrow, qui ne pardonne pas à Anna Leath son malencontreux télégramme.

George Darrow, quoique Américain, est un homme comme tous les autres. Il a hospitalisé Sophie Viner à l'hôtel parisien où il est descendu. Il la promène, en tout bien tout honneur, dans les restaurants et les

théâtres. Puis arrive ce qui devait arriver. Darrow, un beau soir, oublie Anna dans les bras de Sophie Viner, et le roman de l'inexorable Mrs. Wharton commence. C'est une tragédie, la tragédie des erreurs, des soupçons et des réticences. Après sa fugue avec Sophie Viner, qui n'a été pour lui qu'une passade, Mrs. Wharton rapproche enfin, et dans quel état, Darrow d'Anna Leath qui ne sait rien. Et tout serait fini, tout serait dit dans un roman à la française. Darrow serait un homme comme tous les autres et Sophie Viner une femme comme toutes les autres, et Darrow oublierait complètement Sophie Viner ou du moins n'en parlerait plus à Anna Leath qu'il épouserait et qui serait à son tour très discrète et très sobre de questions.

Mais George Darrow est américain, Anna Leath est américaine, Sophie Viner est américaine, Mrs. Wharton est américaine. Mrs. Wharton, les critiques le lui ont dit, et ils l'ont bien dit, est de la race du romancier puritain Nathaniel Hawthorne, à qui il fallait des péchés, et de cruelles expiations et des rédemptions pathétiques. Nathaniel Hawthorne, l'auteur de *La Lettre Rouge* et de *La Maison des sept pignons*, passa une partie de sa vie, on le sait, avec des fantômes, dans une maison obscure d'un village du Massachusetts. Hawthorne excellait à torturer ses victimes, cherchant dans leur passé, dans leur hérédité, avant Zola, une tare morale et quelquefois physique qui vînt empoisonner leur bonheur. Et dans ses plus beaux livres on se croit souvent dans un *in pace* d'inquisition. Et Mrs. Wharton récidive. Non, la passade de Darrow avec Sophie Viner ne s'oubliera point. Darrow va l'expier, l'expier

cruellement, entraînant dans le châtiment l'infortunée Sophie et par contre-coup Anna Leath elle-même. Et toute la famille d'Anna Leath paiera plus ou moins la faute originelle de Darrow. Et, si Mrs. Wharton, romancier américain, écrit ainsi pour les magazines à la mode et le grand public de la Cinquième Avenue des romans toujours puritains et bibliques, c'est sans doute parce que l'état d'âme, outre-mer, a moins changé que les mœurs.

Et voici. Aussi aisément, aussi cruellement qu'entre Anna Leath et Darrow, au départ de Londres, Mrs. Wharton avait mis un télégramme, tout à coup, en plein bonheur, dans la maison même d'Anna, dans ce château français de Touraine qui va devenir une *Maison aux sept pignons*, Mrs. Wharton devant Darrow et devant Anna Leath dresse Sophie Viner, Sophie Viner qui depuis la passade avec Darrow ne veut plus faire du théâtre, Sophie Viner qui ne peut plus oublier Darrow qu'elle aime d'amour et que peut-être Darrow aime encore, Sophie Viner que le hasard vient de donner comme institutrice à la fille même d'Anna Leath.

*
* *

Jugez des tête-à-tête de ce groupe dans le beau château de Touraine. L'inexorable Mrs. Wharton torture à son aise la conscience de Darrow, si peu puritain que soit ce jeune diplomate, et Sophie, dans le roman, joue désormais le rôle du fantôme de Banco, apparaissant toujours au moment précis où la coupe va toucher les lèvres.

Et la cruauté du hasard et de l'inexorable

Mrs. Wharton, la cruauté de la Destinée aussi, car nous entrons en pleine Orestie, et la cruauté du Jéhovah puritain s'exaspèrent. Anna Leath a un beau-fils qui tombe amoureux à son tour de l'irrésistible Sophie Viner et qui va l'épouser coûte que coûte. Et Sophie Viner paraît ravie de torturer Darrow en feignant d'épouser Owen Leath. Nous n'en sommes pas, Dieu merci ! réduits à cette extrémité. Nous ne nous briserons point sur l'*Écueil*.

Voici le dénouement de ce livre exaspérant : Sophie Viner se sacrifie, Anna Leath devine, puis apprend tout, se flatte un instant d'épouser Darrow malgré le fantôme ; mais Sophie Viner a beau émigrer au Brésil, le fantôme est toujours là, comme dans les romans de Nathaniel Hawthorne, et dans *Macbeth*, et dans *Jules César*, et dans *Hamlet*. Avec une parfaite élégance, une non moins parfaite indifférence, l'inexorable Mrs. Wharton, après avoir torturé ses personnages en quatre cents pages, les abandonne sans plus au bout du livre, et rien n'est plus cruel, encore une fois, si rien n'est plus vraisemblable.

III

Il est dangereux de juger une société sur les livres qu'elle lit, et qui n'en découvrent qu'un aspect. Même unie à l'esprit d'observation le plus sagace, l'imagination garde ses droits en littérature, et la société américaine est trop complexe pour qu'on puisse lui appliquer le *ab uno disce omnes* du poète. Mais enfin, puisqu'on prétend nous les peindre d'après la vie, quelle est donc la psychologie de ces

gens-là? Que pensent-ils? Que sentent-ils? Comment aiment-ils? Comment se marient-ils? Quelle est chez eux l'éthique des sexes?

Dans la société que nous décrivent les romans de Mrs. Wharton, société qui se retrancha longtemps dans un altier puritanisme, la morale, comme la religion, la littérature et à bien des égards la politique, tournent de plus en plus autour de la question féministe[1].

Ici la femme est reine et le problème féminin et féministe est capital. Le « duel des sexes » se montre en Amérique aussi tragique que celui des intérêts. On devine entre l'homme et la femme, dans ces livres que confirment surabondamment les gazettes, des affinités qui ne se correspondent qu'imparfaitement.

Lily Bart et ses pareilles font un mariage d'argent, après un flirt en règle au cours duquel la femme s'offre sans savoir si elle sera prise. De là bien des mécomptes, des humiliations, des désespoirs et quelquefois le suicide, comme il arrive *Chez les Heureux du Monde*. Voyez d'autre part les tâtonnements d'un Amherst, le héros de *L'Arbre et ses Fruits*, pour trouver une femme qui le comprenne; voyez aussi les incohérences de conduite de Darrow. Pour eux, sept fois sur dix, le mariage est une déception. Il y a maldonne, divergence d'aspirations, différence de mentalité.

Pour des coquettes aux ambitions si précises, les

1. Il serait curieux, à ce sujet, de rapprocher des romans de Mrs. Wharton ceux de Hawthorne, le seul qui ait su mettre pendant longtemps un peu d'humanité et de vraisemblance dans le roman américain. C'est toute une évolution de la conscience et de l'art américains qui tient entre ces deux noms.

hommes sont, dans les romans de Mrs. Wharton, de surprenants cavaliers, guindés, gauches, autoritaires. Les femmes sont autrement fines et impérieuses. Ces cavaliers américains ont du moins le mérite de la générosité. Ils pourvoient sans compter aux caprices de leurs compagnes. De l'or pour de la beauté et, par une clause implicite, l'amour bornant là ses exigences, un contrat dérisoire qu'atténuent de faciles divorces et des flirts incessants, au fond une incompatibilité radicale de goûts et d'humeurs, voilà le mariage américain « chez les heureux du monde », qui, sans doute, ne sont qu'une minorité.

Tel est le grave problème que pose Mrs. Wharton dans ses romans. Ce sont ces « mariages américains » que tels figurants d'un livre récent discutent avec cette manie du raisonnement qui les distingue :

« Je veux me faire une idée générale du problème des mariages américains, proclame Mrs. Faiford dans *La Coutume du pays*. — Alors il faut vous hâter, lui répond un comparse. La plupart d'entre eux ne durent pas assez pour qu'on puisse les classer. — Je vous accorde qu'il y faut un esprit agile. — Mais le point faible en est si fixe qu'après un certain temps on sait toujours où le retrouver. — Et qu'appelez-vous le point faible? » Il fit une pause : « Le fait que l'Américain en général méprise sa femme ».

Sur quoi, une discussion s'engage où l'on nous confie que le culte bien connu de l'Américain pour la femme pourrait bien n'être qu'une forme du mépris, le même mépris généreux qui faisait se révolter la Nora d'Ibsen dans *Maison de poupée* :

Pourquoi nous n'avons pas appris à nos femmes à s'intéresser à ce qui nous occupe ? Simplement par ce que nous ne prenons aucun intérêt nous-mêmes à ce qu'elles font. Se

constituer l'esclave des femmes est une vieille tradition américaine. Il y a une foule de gens qui donnent leur vie pour des dogmes auxquels ils ont cessé de croire. Et puis, dans notre pays, la passion de gagner de l'argent a précédé l'art de savoir le dépenser. Si l'Américain est prodigue de sa fortune envers sa femme, c'est que sans cela il ne saurait que faire de sa fortune.

De leur propre aveu, il n'en va pas ainsi dans cette Europe envers laquelle cependant Mrs. Wharton se montre assez peu tendre (Voir *Mme de Treymes*) :

Pourquoi la femme européenne s'intéresse-t-elle énormément plus que nous à ce que font les hommes? Parce que la femme a tant d'importance aux yeux des hommes qu'ils font tout ce qui est en eux pour l'intéresser. La femme n'est pas comme ici quelque chose entre parenthèses.

En Amérique, nous dit-on encore, la femme et l'homme sont les victimes « d'un milieu où toutes les valeurs romantiques sont renversées ». « Où donc se trouve pour la plupart des Américains le centre de la vie réelle? Dans le salon d'une femme ou dans leurs bureaux? La réponse est claire, n'est-il pas vrai? *Le centre de gravité n'est pas le même dans les deux hémisphères*. Dans les vieilles sociétés (ce centre-là) c'est l'amour, chez nous ce sont les affaires. En Amérique, le vrai *crime passionnel* c'est « un gros vol ». Il est beaucoup plus « excitant » de « faire dérailler un chemin de fer qu'un ménage ».

Et l'implacable diagnostic continue. L'antagonisme des sexes aux États-Unis, c'est, nous dit-on, l'homme qui en est responsable. Quand il a donné à sa compagne de l'argent pour une automobile et des toilettes, il se croit quitte. Il mène existence à part. Il ne se doute pas que sa compagne attend de lui

autre chose que du luxe. Elle attend de lui « cela même qui fait la vie », des attentions de l'ordre sentimental. Les femmes commencent à se douter que « l'argent, les automobiles et les toilettes ne sont qu'un gros pourboire que l'homme leur offre pour se débarrasser d'elles », de là leur révolte [1].

*
* *

Mrs. Wharton n'est guère plus tendre pour le divorce que pour le mariage américain. Le divorce ne fait que compliquer les infortunes conjugales de ses personnages. Dans *La Coutume du Pays*, élargissant son enquête, Mrs. Wharton nous montre des « mal mariés » qui se prennent, s'unissent, se repoussent, se reprennent, et dont le flirt ressemble à une véritable guérilla. L'antique tragédie renaît, non plus comme chez Ibsen ou Bernard Shaw sous un travesti bourgeois, mais dans le décor somptueux de la métropole américaine, sans d'ailleurs que Mrs. Wharton oublie pour le drame la satire ni perde un seul instant le parfait sang-froid, la lucidité, l'impartialité qui la caractérisent.

Dans *La Coutume du Pays* c'est tout un aspect de la vie américaine que Mrs. Wharton nous révèle. Un hôtel-palace pour milliardaires, un quartier aristocratique de New-York, l'Opéra, les musées, les salons, plus tard les collines de Sienne, Paris, un

1. Stendhal, au cours de ses notes sur l'*Amour*, faisait de même en peu de mots, la critique du bonheur en Amérique : « Toute l'attention semble employée aux arrangements raisonnables et à prévenir tous les inconvénients. Arrivés enfin au moment de recueillir le fruit de tant de soins et d'un si long esprit d'ordre, *il ne se trouve plus de vie de reste pour jouir.* »

château français, telle est successivement la scène.

Voici les personnages. Ralph Marvell, New-Yorkais de vieille souche, idéaliste, artiste, sentimental mais pauvre, le type de l' « émigré », du « fossile », ce qu'il y a de plus européen en Amérique. Puis l'ombre dans le tableau, toute une galerie de parvenus et de jouisseurs transatlantiques saisis sur le vif : Peter Van Degen le viveur, lui aussi (son nom d'antique race néerlandaise l'indique), avec « du sang bleu » dans les veines; Moffat l'arriviste, hier petit commis dans le Far-West, demain millionnaire, collectionneur très parisien et qui se croit tout permis avec ses millions : on achète tant de choses avec de l'argent! De l'œil, de l'aplomb, de la dent, mélange de Rastignac et de Vautrin, mais surtout de Vautrin, voilà Moffat parvenu américain, au demeurant le meilleur fils du monde, une fois le rival supprimé. Ajoutez le ménage si typique des Spragg, nomades promenant leur existence dorée de palace en palace, sans vie de famille aucune, mais tout à l'idolâtrie de leur fille Undine, Undine Spragg, l'héroïne, la Circé du livre qu'il s'agit de marier.

Undine Spragg, c'est l'arrivisme en amour. C'est le flirt sans la pudeur du flirt, Lily Bart sans idéal. Le flirt, qui était presque une religion pour Lily, est tout simplement un métier pour Undine. Il s'agit d'entrer de vive force dans la « société », cette société new-yorkaise si fermée, si jalouse de ses traditions, (elle en a si peu!). Il faut, pour en forcer les portes, plus que des millions. Mais Marvell est là, avec ses quartiers d'authentique noblesse américaine. Le « sang bleu » s'achète. Undine aura bientôt fait de séduire l'idéaliste Ralph Marvell.

Undine Spragg n'en est pas à ses débuts. Elle détient le record des mésalliances. Sans compter plusieurs fiançailles aussitôt rompues qu'engagées, Undine a déjà fait un mariage et l'a défait et le refera sans plus de vergogne, « à la mode du pays ». Le jour où elle s'apercevra que le « sang bleu » de Ralph Marvell ne vaut pas comme rendement les millions du très prosaïque mais tout-puissant brasseur d'affaires Moffat, son premier mari, Undine Spragg quittera sans la moindre hésitation Marvell très amoureux et qui se suicidera de chagrin. Ayant épousé Ralph Marvell pour sa noblesse américaine, Undine Spragg récidivera avec un aristocrate français. Cette fois, c'est un château historique qu'elle épouse, et, son chevaleresque Français de mari l'ayant éconduite, après une superbe algarade, Undine Spragg reviendra sans plus de difficulté à son premier mari Moffat, parce que la force du sang le veut ainsi : il est plus lourd que l'or, et une loi fatale fait que le semblable attire le semblable.

Roman cruel, *La Coutume du Pays*, et dans lequel, tout en se faisant l'historien et le juge des étranges mœurs conjugales d'outre-mer, chez « les heureux du monde », Mrs. Wharton crée un type inoubliable de flirteuse et d'aventurière, aussi romanesque qu'il est précis et ressemblant [1].

1. Le mariage américain a une mauvaise presse. Dans un roman récent et fort lu, mais plus sensationnel qu'artistique, *La Salamandre*, Owen Johnson a repris le type de Lily Bart. La Salamandre, c'est la jeune Américaine qui s'amuse à traverser le feu sans s'y brûler tout à fait. On nous la décrit comme il suit : « La Salamandre est l'histoire d'une jeune fille de l'heure actuelle en révolte, aventureuse, ardente et sans peur; sans idéal, sans liens de famille ou de religion; avec la passion d'explorer, mais non

*
* *

Mrs. Wharton a très bien senti que les mariages américains intéressent de fort près l'Europe. L'aventurière chasse au blason et s'expatrie, et le conflit des sexes se double alors de celui des races, des mœurs, des traditions. C'est ce conflit que Mrs. Wharton dramatise dans *Mme de Treymes*. *Mme de Treymes* est une « moralité » à l'usage de nous autres Français.

Serait-ce pour faire oublier à ses compatriotes l'amertume de ses observations précédentes que Mrs. Wharton a publié ce livre où elle ne nous épargne guère? Il est fait pour jeter un moraliste dans le plus complet désarroi. Il semblait, en effet, dans les romans de Mrs. Wharton, si notre analyse est fidèle, que ce fût du manque de fixité que souffraient les institutions conjugales aux États-Unis. Il paraît qu'en France c'est le défaut contraire qui les corrompt. *Mme de Treymes* est un réquisitoire en règle contre le mariage et la vie de famille en France.

Nous nous trouvons, au début de ce roman, sur la terrasse des Tuileries, en compagnie de la marquise de Malrive, née Fanny Frisbee, et de Durham, un

point d'expérimenter, et une curiosité qu'aiguillonne la vie intense. Elle n'apporte pas de lettres d'introduction, mais elle est bien décidée à faire la connaissance de qui bon lui semble. Elle les rencontre tous, les hommes de New-York, les médiocres, les intéressants, les puissants, les coureurs de jupe, les brutes et ceux aussi qui ne cherchent qu'à se divertir. Pour les attirer, tous les moyens lui sont bons, à l'encontre de toute convention et en forçant leur attention par des expédients qui de prime abord les mystifient complètement et les déçoivent. Puis calmement elle les met à leur place et les oublie. » C'est, bien plus populaire et un peu outré, le type de Lily Bart et de Undine Spragg.

riche Américain qui est venu revoir en son hôtel du faubourg Saint-Germain celle qu'il fut jadis sur le point d'épouser en Amérique. Durham arrive au moment psychologique. L'Américaine Fanny Frisbee est une « mal mariée » du grand monde (voir la chronique des journaux mondains et la *Gazette des tribunaux*). Fanny Frisbee s'est laissée tenter par le blason du marquis de Malrive et elle l'expie. Elle en a déjà gros sur le cœur, et nous comprenons, si peu qu'elle en dise, que son noble mari la trompe dans les règles. Mme de Malrive, si parfaitement qu'elle en ait adopté les manières et le ton de voix, n'a pu s'acclimater au Faubourg. Elle y étouffe et regrette vivement la simplicité, la liberté, la pureté des mœurs américaines et jusqu'aux tartes de Nouvelle-Angleterre, ce qui est le signe d'un mal du pays intense. Comme un bon divorce la soulagerait, et qu'il serait vite obtenu si nous étions en Amérique! Mme de Malrive a des raisons plus qu'il en faut pour faire prononcer son divorce, et Durham, chevalier fidèle, en escompte déjà les résultats. Sans doute... mais Mme de Malrive a un fils, un jeune marquis dont elle voudrait faire un citoyen de la libre Amérique, au lieu d'un aristocrate enseveli en des idées désuètes de politique et de religion. Ce jeune marquis, il ne faut pas qu'une éclaboussure du passé douteux de son père l'entache. Seul, un divorce à l'amiable pourrait satisfaire Mme de Malrive. Mais ce divorce à l'amiable, qui se chargera de le négocier? Durham s'offre, comme il convient. Durham ouvre les négociations avec la belle-sœur de Mme de Malrive, Mme de Treymes.

*
* *

Mrs. Wharton nous présente Mme de Treymes comme l'incarnation du Faubourg et de l'aristocratie française. Entre l'Américain Durham et la Française Mme de Treymes, s'engage une lutte dans laquelle l'Américain représente contre la Française l'esprit chevaleresque de loyauté et d'honneur. Durham propose à Mme de Treymes de s'entremettre amicalement pour faciliter le divorce de Fanny. Mme de Treymes ne dit pas non... si Durham, qui est millionnaire, consent à lui rendre un petit service. Mme de Treymes, qui représente l'aristocratie française, est la maîtresse du prince d'Armillac dont elle paye en secret les dettes de jeu, et Mme de Treymes se trouve justement dans l'embarras. Si Durham voulait... On pourrait voir pour le divorce. Mais Durham, protecteur incorruptible de la veuve et de l'orphelin, et qui n'a pas fréquenté le *House of Mirth*, Durham ne veut pas. Il donne une leçon de courtoisie à Mme de Treymes qui en a grand besoin et qui va se venger sans doute. Durham s'y attend. Quelle n'est pas sa surprise en voyant au contraire, après cet entretien, tout s'arranger à souhait et les de Malrive se prêter à l'idée du divorce! Mme de Malrive, née Fanny Frisbee, va redevenir Américaine et épousera Durham. Durham ne doute pas qu'il ne doive ce revirement inespéré dans ses affaires à l'intervention désintéressée de Mme de Treymes. Son bonheur le rend moins farouche et c'est la main au gousset qu'il se présente cette fois à elle. A Mme de Treymes maintenant de remettre Durham à sa place. Elle n'y manque pas, et Durham

le mérite. Le dévouement soudain de Mme de Treymes à la cause de Durham est complètement platonique. Mme de Treymes n'a pas oublié la leçon de courtoisie que lui a donnée l'Américain Durham et elle le paie du tac au tac. Américain simpliste, Durham s'imagine qu'une antique famille française, monarchique et catholique, peut à son gré biaiser sur les principes. Durham se trompe et, par amitié, Mme de Treymes veut bien lui expliquer son erreur. Une antique famille française, monarchique et catholique, n'a recours au divorce qu'à la dernière extrémité et si elle peut en retirer des avantages, dans l'ordre de ses idées. Les de Malrive consentiront au divorce, mais ils espèrent que Fanny Frisbee, satisfaite de sa liberté, leur laissera élever dans les traditions ancestrales le jeune marquis son fils qui perpétuera le nom. La famille, en France, doit passer avant l'individu, et c'est en faveur de la famille que les tribunaux décident.

Durham est atterré. Durham ne comprend pas. Mme de Treymes vient de lui décocher la flèche du Parthe. Mme de Malrive ne fera jamais le sacrifice de son fils et lui Durham ne le lui demandera pas. Durham n'a plus qu'à se rembarquer. Fanny Frisbee restera marquise de Malrive (Malrive non fatidique). Elle finira ses jours dans ce milieu aristocratique français qu'elle abhorre, qui est la contradiction vivante d'elle-même, mais dont l'influence la pénètre et l'a déjà transformée malgré tout. Fanny Frisbee au faubourg Saint-Germain, c'est Andromaque à la cour de Pyrrhus. Fanny Frisbee, marquise de Malrive, devra subir jusqu'au bout ces gens d'autrefois qui mettent les droits de la famille au-dessus de ceux de l'individu et dont le code enlève les enfants à leur mère.

Il ne restera à Mme de Malrive, pour se consoler, qu'à relire de temps à autre l'histoire des « mal mariés » américains, non moins triste que la sienne. Le souvenir des Lily Bart, des Bessy Westmore, des Anna Leath, pourra lui rendre plus tolérable son infortune.

IV

Ainsi, dans les romans cosmopolites de Mrs. Wharton, deux mondes s'opposent que la femme est incapable de concilier. Comme Durham en face de Mme de Treymes, Raymond de Chelles surgit en face d'Undine Spragg. Dans la personne du gentilhomme français et de la flirteuse américaine, deux conceptions du mariage, de l'amour et de la société, deux traditions se heurtent, et cette fois c'est l'idéal européen et français qui triomphe dans la tirade de Raymond de Chelles, aristocrate échappé, dirait-on, d'une pièce de Dumas ou d'Augier. Undine Spragg veut de l'argent et, selon elle, tous les moyens sont bons pour s'en procurer. D'un geste de sa petite main, écartant des siècles d'histoire, elle va livrer au brocanteur les antiques tapisseries du château de Chelles. « Comment s'en empêcher, objecte-t-elle à Raymond, quand on peut en tirer deux millions? » Sur quoi tirade du comte :

« Ah! la voilà, votre réponse! — c'est là tout ce que vous sentez quand vous mettez la main sur ce qui est sacré pour nous! ... Vous êtes tous les mêmes, oui, tous. Vous nous arrivez d'un pays que nous ne connaissons pas et que nous ne pouvons pas nous imaginer, un pays dont vous vous

souciez si peu qu'avant d'avoir passé un jour dans le nôtre vous oubliez jusqu'à la maison où vous êtes nés, — si elle n'a pas été démolie avant que vous ayez pu la connaître!

« Vous venez vivre parmi nous, parlant notre langue et sans savoir le sens que nous lui donnons, désirant les mêmes choses quo nous, sans savoir pourquoi nous les voulons; singeant nos faiblesses, exagérant nos folies, ignorant ou ridiculisant tout ce qui nous est cher; vous sortez d'hôtels aussi grands que des villes, des villes aussi frêles que du papier, où les rues n'ont pas eu le temps de trouver un nom et où les maisons sont démolies avant d'être sèches, ce qui n'empêche pas vos gens d'être aussi fiers du changement que nous le sommes de tenir à ce que nous possédons, — et nous sommes assez fous pour nous figurer qu'en copiant nos manières, et en vous appropriant notre argot, vous comprenez rien de ce qui constitue pour nous la vie décente et honorable! »

Les héros des romans de Mrs. Wharton ne sont point, en effet, des sentimentaux. Par une inversion curieuse, dans ces livres, toute la sensibilité est chez les hommes et le raisonnement chez les femmes. Mais tous, hommes et femmes, semblent appliquer à la vie et à la poursuite du bonheur les recettes de la psychologie mécaniste de William James et des pragmatistes. La psychologie se réduit pour eux à une science des gestes. La présence d'esprit leur tient lieu de réflexion. Nulle prévision. Leurs inconséquences de conduite (voyez encore Lily Bart, Bessy Westmore, Amherst, Ralph Marvell) sont tragiques. Seuls, une Undine Spragg ou un Moffat, les pires d'entre eux, savent calculer. Ils ont à résoudre des problèmes dont ils ne comprennent pas le sens. Ils vivent à l'aveugle. Mrs. Wharton caractérise comme il convient le vice de leur volonté, en disant qu'ils agissent : « inconscients des divinités qui, sous la

surface de nos actes et de nos passions, forgent silencieusement les armes fatales des morts ». Il manque à leur âme cet arrière-fond de souvenirs, de traditions, d'habitudes, ces réserves morales où s'alimente toute existence bien dirigée. Ils ne vivent pas, ils improvisent. Ils ont le sentiment :

d'être quelque chose de déraciné et d'éphémère, une simple épave à la surface tourbillonnante de l'existence, sans rien à quoi les pauvres petites tentacules du moi puissent se prendre, avant que l'affreux courant les submerge ;

le sentiment encore qu'éprouve Lily Bart avant de mourir : « de n'avoir jamais été dans une relation vraie avec la vie » :

Lily, nous dit-on (comme ses parents), avait grandi sans qu'aucun lieu sur terre lui fût cher plus qu'un autre. Il n'y avait pas pour elle de pitiés premières, de graves et attachantes traditions vers lesquelles puisse se reporter son cœur pour en tirer de la force pour elle et de la tendresse pour les autres. Quelle que soit la forme sous laquelle un passé lentement accumulé vit dans le sang, — que ce soit dans l'image concrète de la vieille demeure pleine de souvenirs parlant aux yeux, ou dans l'idée de la *maison*, non point œuvre des mains, mais faite de passion et de loyauté héréditaires, — toujours le passé garde le même pouvoir d'élargir et d'approfondir la vie individuelle, de la relier par des liens mystérieux de parenté à la somme imposante des efforts humains.

Ni solidaires, ni responsables, voilà le vice de leur existence :

L'idée de la solidarité de la vie ne s'était jamais présentée à Lily. Elle en avait eu une vague notion dans les mouvements aveugles de l'instinct qui la poussait vers l'homme, mais ils s'étaient brisés contre les influences débilitantes de l'existence qui l'entourait. *Tous ceux qu'elle connaissait,*

hommes et femmes, ressemblaient à des atomes emportés loin les uns des autres dans une danse centrifuge effrénée.

Héros et héroïnes des romans de Mrs. Wharton sont des impulsifs. Aux surprises de la vie et aux appels soudains d'énergie réfléchie qu'elle nous adresse, ils n'ont à opposer que des expédients, des résolutions improvisées à la hâte. Ces gens pratiques, célèbres pour leur maîtrise de soi, leur *self-control*, se montrent singulièrement imprévoyants, et, moralement parlant, il est très peu de ces parvenus qui réussissent.

*
* *

Ces gens-là sont, au demeurant, de superbes *décoratifs*. Le sens de l'art, chez les femmes surtout et presque exclusivement, domine le sens de la vie. Il est inné chez elles :

Lily Bart, nous dit-on, n'avait aucune intimité réelle avec la nature, mais elle avait une passion pour un beau cadre; elle était vivement sensible à la scène formant un fond en accord avec ses propres sensations.

De même Undine Spragg :

'Ses yeux se reportèrent sur l'antique mobilier aux tons chauds, au-dessous des tableaux, et sur son image à elle-même, immobile dans le miroir au-dessus de la cheminée. Rien que dans cette petite salle, il y avait assez d'objets de prix pour la délivrer de ses soucis d'argent les plus pressants... Elle aimait à avoir de pareils objets autour d'elle, — à défaut du sens véritable de leur signification, elle sentait en eux le cadre approprié d'une belle femme, un cadre capable d'incarner quelque chose de la rareté et de la distinction qu'elle n'avait jamais cessé de posséder à ses propres yeux.

De là ces fréquentes études devant le miroir, vers lequel nos héroïnes courent dès qu'elles traversent une crise, comme si, par une aberration féminine de conscience, elles espéraient lire dans la glace la réponse aux énigmes de leur destinée. Elles n'iront pas avec plus de ferveur consulter la chiromancienne et les innombrables voyantes qui tiennent enseigne sur la Sixième Avenue.

Soit qu'avec des minuties de peintre à l'ouvrage Mrs. Wharton nous détaille la grâce frêle de Justine Brent qui se coiffe devant la psyché, « sa souple et svelte structure, le jeu des os dans le cou délicat... les bras fluides tendus pour tresser l'épaisse natte brune », — soit que, sur le seuil de la chambre conjugale, Amherst, l'insensible Amherst, s'arrête un instant pour découvrir, dans le luxe de l'appartement, de secrètes affinités avec la beauté de Bessy Westmore, toujours prime le sens de l'ornemental. « L'éclat des pierreries réchauffait le cœur de Lily comme du vin », nous dit-on, et non seulement les pierreries, mais tout contour, tout geste paré de beauté. Lily Bart n'est elle-même, à bien des égards, qu'une fastueuse effigie qu'on dirait descendue d'un tableau de Sargent ou d'Alexander. Quand elle pose des tableaux vivants, Lily Bart, comme ses sœurs, va, par un goût sûr qui semble trahir des réminiscences ataviques, à l'artiste qui jadis célébra inconsciemment sa beauté. Lily Bart « pose » un magnifique Reynolds. Mais ici encore quelque chose manque à ces personnages : « un centre de primitives dévotions, nous dit Mrs. Wharton, de traditions graves et chères, vers qui tourner leur cœur et en retirer de la force pour eux-mêmes et de la tendresse pour les

autres... Pour eux, les gravures, les fleurs, les tons éteints des anciennes porcelaines, ne caractérisent qu'un raffinement superficiel, sans relation avec un sens plus profond de la vie », — et c'est exactement ce que nous notions au début de cette étude à propos des nouvelles artistiques de Mrs. Wharton. L'art et la vie ne s'y compénètrent pas, mais ils s'y cherchent, et c'est le charme, l'unique morale et souvent la tragédie de ces existences.

*
* *

Dans *L'Été*[1], Mrs. Wharton délaissait le roman mondain pour l'étude des mœurs provinciales. Elle y apportait ce qu'il y a de plus brillant dans l'art de nos réalistes français. *L'Été* rappelle Flaubert, Maupassant, Zola, autant que Hawthorne. Les descriptions délicatement nuancées et tout en demi-teintes de la première partie sont dans le goût de l'intimiste de *La Maison aux sept pignons*. Elles font un parfait contraste avec le coup de soleil qui, soudain, au milieu du livre, transforme ces puritains anémiques en païens ardents, enivrés des senteurs d'un Paradou d'outre-mer. Ce triomphe de *L'Été* vaut une toile de grand maître. Dans *L'Été*, Mrs. Wharton applique aux mœurs provinciales américaines son implacable curiosité et l'intrigue romanesque se double d'une enquête sociale sans ménagements. *L'Été* nous transporte dans un village de Nouvelle-Angleterre où s'étiolent, à deux pas des métropoles fiévreuses d'activité, de pâles existences de

1. *Summer*, 1917.

ruraux. North Dormer est un bourg en ruine, un « bourg pourri », l'avocat Royall est un raté, Charity Royall, l'héroïne, a du sang de « bohémienne » et d' « outlaw » dans les veines. Charity Royall est une faunesse, digne sœur du Donatello de Hawthorne (*Le Faune de marbre*). C'est Lily Bart, non plus flirteuse, mais abandonnée à ce qu'il y a de plus impétueux dans l'amour. A North Dormer aussi on séduit des filles, et l'aventure de Charity Royall prise en soi n'est que triste et banale. Mais il y a les paysages, telle scène de tentation, une description de fête populaire, d'un quatorze juillet américain qui ne déparerait pas *M*[me] *Bovary*. Le réalisme de l'enterrement sur la montagne, à la fin du livre, évoque, s'il ne le dépasse pas, celui de l'Enterrement d'Ornant de Courbet.

Dans *L'Été*, plus de cas de conscience, de tragiques oppositions, de subtiles analyses. La passion emporte tout, l'hérédité triomphe comme dans un roman de Zola, enlevant aux personnages leur libre arbitre et épargnant au romancier le soin de rechercher ce qu'il peut y avoir de logique sous leurs actions et tout souci de psychologie. L'intérêt du livre est dans ce déchaînement de paganisme sous les ormes de la Nouvelle-Angleterre. Cette maison du péché en terre puritaine nous en rappelle une autre dans un vallon janséniste[1]. La passion existe donc là-bas aussi; là-bas aussi l'on s'aime et l'on se prend, tout comme dans un de ces *French novels* tant calomniés.

Il s'y trouve des héroïnes au sang riche pour tendre au désir leurs bras grands ouverts, se griser

1. *La Maison du péché*, de M[me] Marcelle Tynaire.

du parfum de la terre et dévorer, à belles dents, le fruit défendu. L'antique nature est donc partout la même, farouche, sensuelle, à demi exorcisée. Mrs. Wharton l'a symbolisée dans ce soleil implacable dont l'ardeur s'insinue dans les veines de ses héros, dans cette montagne mystérieuse qui recèle en ses plis des vices, des crimes sans nom, et dont l'ombre mauvaise couvre la vallée. Oui, l'intrigue de *L'Été* est banale, cruelle à force d'être fatale et sans logique, mais il y a ce paisible bourg de Nouvelle-Angleterre, avec son charme rustique, ses vieux logis sous les grands ormes, et, sous ces calmes dehors, la vie secrète, les passions qui fermentent, l'appel irrésistible des sens, les séductions, les mystères et les regrets de la faute. Il y a enfin dans l'héroïne une telle pénurie de plaisir, une telle franchise de passion, une telle ferveur à épuiser tout le goût de la volupté dès la première rencontre, que l'on sait gré, à la fin du livre, de la pitié que Mrs. Wharton témoigne à l'ardente, malheureuse et si touchante Charity Royall.

Ethan Frome, c'est le drame de l'hiver. Dans ce court et pathétique roman, Mrs. Wharton a su faire tenir ce qu'il y a dans son art de plus insigne : art merveilleux des descriptions, composition délicate d'une atmosphère, force dramatique de l'intrigue, profondeur et vérité humaine des caractères. Le moindre trait s'enlève avec un relief inoubliable, et le symbole est cependant assez vaste pour emporter l'imagination bien au delà du roman. Dans *Ethan Frome* comme dans *L'Été*, l'art de Mrs. Wharton prenait une remarquable ampleur. Combien pathétiques, cette présence invisible de l'hiver, cette crise

de passion, toutes portes closes, cette figure de femme acariâtre qui monte et descend l'escalier, l'éternel désir qui monte au cœur toujours jeune et naïf d'Ethan et de Mattie, la passion qui les transfigure et les emporte, la glissade fatale à la mort, l'idylle qui vient expirer au pied du grand orme et qui échoue dans la paralysie pour Mattie, l'incurable tristesse pour Ethan et le tête-à-tête des trois comparses dans un mutisme hargneux, dans une nostalgie sans horizon!... C'est Balzac et c'est Ibsen, le Balzac du Nord, qu'évoque cette tragédie et ce mystère de la neige [1].

VI

La guerre venue, Mrs. Wharton n'oublie pas l'hospitalité française en des temps plus heureux. Elle reprend ses randonnées à travers la France, mais c'est vers les champs de bataille maintenant que l'automobile l'emporte. La distance est grande de la Cinquième Avenue aux tranchées de l'Argonne, et Mrs. Wharton la franchit. De Nieuport en Alsace, elle parcourt le front français et s'aventure jusqu'en première ligne. Et ce n'est point là snobisme. Mrs. Wharton veut voir au poste de combat nos soldats, qu'elle soigne dans les hôpitaux. Si les ruines l'intéressent, c'est qu'elle se préoccupe de les rebâtir. Ainsi va-t-elle, et, sans qu'elle les cherche, les incidents pittoresques,

1. On pourrait, pour vérifier l'exactitude de ces sensations de Nouvelle-Angleterre, consulter l'œuvre d'un des poètes américains les plus originaux d'aujourd'hui, M. Robert Frost, en particulier son recueil : *Au Nord de Boston.*

voire périlleux, viennent à sa rencontre. Un jour qu'elle visite les ambulances de Clermont-en-Argonne, elle voit Bourru donner l'assaut à Vauquois. Avec quelle émotion, véritable émotion de Française, elle entrevoit la terre de Lorraine et salue à l'horizon « Metz, la cité promise, avec ses jolis clochers et ses tours, pareille au labarum mystique que Constantin aperçut dans le ciel ». Voici la calme Moselle et ces sinuosités blanchâtres là-bas, la frontière vivante et armée où les hommes de France et d'Allemagne s'affrontent pour hâter le dénouement d'une lutte séculaire. Et Mrs. Wharton poursuit sa route, partageant l'hospitalité et les périls des « popotes », s'aventurant dans le dangereux labyrinthe. Un jour elle est en première ligne. Elle veut voir la guerre, elle la verra. On la lui montre à travers un créneau, quelque chose de grisâtre sur le sol, entre les deux tranchées adverses, un mort, un tué allemand... C'est la guerre; la France provisoirement finit là; c'est là que provisoirement commence l'Allemagne, et c'est pour cela qu'on se bat et que ce cadavre reste à l'abandon.

Les impressions de guerre de Mrs. Wharton sont des plus précises et suggestives [1]. Nous y retrouvons comme dans ses romans le même goût pour les descriptions selon la formule de Taine, l'amour des petits faits minutieusement notés et amplement circonstanciés, mais qui juxtaposés formeront une large fresque. Une visite à Chartres en juillet 1914, c'est la paix et nos illusions d'autrefois; un attroupe-

1. Mrs. Wharton les publiait dans les revues françaises aussi bien que dans les magazines américains et elle les a réunies sous ce titre : *La France qui se bat* (*Fighting France*). *De Dunkerque à Belfort* New-York, Scribners, 1915).

ment devant la statue de Strasbourg, quelques jours après, c'est la veillée des armes; et voici la guerre : un peloton de prisonniers vêtus de gris sur une route de Lorraine, les ruines, Clermont-en-Argonne, Revigny, Sermaize, les tombes de Nieuport chargées des *ex-voto* des églises démolies, reliques qu'un instinct très antique semble avoir voulu confier à la garde des soldats morts.

Voici le bon curé de M..., collectionneur de papillons avant la guerre et fier de ses collections, maintenant gardien d'une nécropole glorieuse, mais qui, en montrant *ses* tombes, n'a pas perdu le pli du cicérone professionnel devant ses trésors. Voici un village sénégalais, un campement d'Alpins, un atelier improvisé de fabricants d'anneaux en aluminium, Dixmude, l'amiral Rornach, héros de l'Yser. Il n'y a qu'à « tourner » ces films précis et évocateurs pour apercevoir tout le panorama de la guerre moderne, trop vaste pour tenir dans un tableau unique, mais reconnaissable dans la moindre de ces esquisses.

*
* *

Au cours de ses romans, Mrs. Wharton cherchait la France en des milieux où elle lui paraissait parfois peu sympathique. Mais Mrs. Wharton devait nous rendre justice, et c'est la guerre qui l'a convertie. Elle est de passage à Châlons-sur-Marne, certain jour, et, nous dit-elle, toute la France est avec elle à l'hôtel. Ces physionomies, pourtant familières, l'arrêtent et l'étonnent. Qui donc leur a donné cet air de grandeur, de calme et de gravité qu'elle ne

leur connaissait pas? Qui donc a transfiguré la France et les Français? Nous avons vu, dans ses randonnées le long du front, où Mrs. Wharton était allée chercher la réponse à cette question si importante. Mrs. Wharton a découvert l'héroïsme français. *Reporter* de guerre, elle communique aux magazines américains ses impressions de voyage et répand autour d'elle ses sympathies. Il faut compter Mrs. Wharton parmi les artisans de la première heure de l'alliance franco-américaine. Elle a fait mieux encore. Grande dame américaine transformée en sœur de charité, elle s'est mise à panser les misères sans nombre de la guerre. Si les héros et les héroïnes des romans de Mrs. Wharton, désemparés devant les problèmes de l'existence, avaient besoin d'un idéal, la leçon était là, dans cet attachement d'une artiste à la vie et son dévouement à une cause [1].

*
* *

Ainsi passe Mrs. Wharton, comme en se jouant, de la nouvelle artistique au roman psychologique et au roman de mœurs. L'Amérique ne lui suffit pas. Elle s'en vient en Italie et en France chercher des impressions et des sujets. Entre temps, elle donne aux Américains des conseils pour la décoration du « home », et publie dans les magazines en vogue des récits avidement lus.

Ses romans semblent confirmer ce que déjà nous savions le mieux des parvenus d'outre-mer, race pratique en qui les énergies physiques dévorent

1. A cette occasion, Mrs. Wharton a été décorée du ruban rouge. Elle est chevalier de la Légion d'honneur.

ou retardent les activités morales d'ailleurs intenses, par suite de l'hérédité, et qui ne le cèdent pas sans lutte. De là ces contre-coups, ces conflits ibséniens, dont *Les Heureux du Monde* et *L'Arbre et ses Fruits* nous laissent une idée poignante. En affinant à l'excès les femmes qui s'en parent, aux dépens des hommes qui le produisent, le luxe américain donne naissance aux Lily Bart, aux Bessy Westmore, aux Amherst, types d'humanité rares et fort actuels, dont Mrs. Wharton s'est faite l'observateur impartial, le peintre élégant et subtil. Ses livres sont, à bien des égards, des documents que consulteront sans doute les psychologues de l'avenir, curieux de reconstituer, ou de mieux comprendre, *le type américain*[1].

1. Isolée dans la littérature américaine par son réalisme même qui la rapproche d'autre part de nos maîtres écrivains, Mrs. Wharton peut cependant revendiquer outre-mer quelques disciples. Nous pourrions citer tel romancier féminin bien en vue qui, à l'école de Mrs. Wharton, le prenant de très haut avec son sujet, pousse l'indifférence jusqu'à l'ironie et au persiflage, *La Vaine offrande* (*The vain oblation*) de Mrs. F. Gerould par exemple. Il y a là une « inversion » remarquable de tempérament et une preuve de plus de « l'objectivité » dont sont capables les femmes dans l'étude du réel. (Voyez l'histoire du roman anglais, de Jane Austen à Mrs. Humphrey Ward, en passant par George Eliot.) Bien américain, d'ailleurs, ce sens aigu de l'analyse, ce penchant morbide à la curiosité, ce goût de la *cross-examination*, du verdict circonstancié qui tient le coupable pour innocent jusqu'à ce que soit épuisée, dans tous ses détails, l'enquête sur sa culpabilité. « L'Américain, note Emerson, ne cesse de raisonner... Il ne sait pas s'abandonner, *il est prisonnier de la logique.* » (*Journal* d'Emerson, VI, p. 341.) On se rappelle le fameux jugement de Stendhal : « *Il y a tant d'habitude de raison aux États-Unis que la cristallisation y a été rendue impossible.* » Vrai des héroïnes des romans de Mrs. Wharton, nous avons vu combien ce verdict l'était également de celles d'Henry James.

IX

BERNARD SHAW ET LE THÉATRE DE LA SINCÉRITÉ[1]

I

« Je suis un philosophe. »
BERNARD SHAW.

Bernard Shaw a construit son œuvre lentement; moins que personne il est arrivé au succès du premier coup. Il commença vers 1880 à écrire des romans que ses pièces font trop oublier et où se joue, tout en philosophant, une fantaisie charmante. Quant à ses comédies, la fortune ne sembla pas devoir en être d'abord fort prospère. Bernard Shaw a largement pris sa revanche depuis. Il est en passe de devenir une sorte de Molière mondial, un Molière qui composerait ses pièces pour hâter l'avènement de l'âge d'or selon Karl Marx. Révolutionnaire de très bonne heure aussi bien qu'artiste, depuis ce roman de *Cashel Byron*, dans lequel la fille d'un

1. Romans : *La profession de Cashel Byron, Le lien irrationnel, L'Amour parmi les artistes, Un socialiste insocial.* Comédies (la plupart traduites en français par A. Hémon) publiées en plusieurs

gentleman épousait un boxeur, jusqu'à *Pygmalion* qui met en scène une bouquetière transformée en grande dame par la phonétique, Bernard Shaw nous a donné tout un théâtre où se révèle la personnalité la plus originale, la plus vivante et intelligente qui soit.

Irlandais d'origine et protestant de religion, après avoir végété dans les bureaux d'un « agent foncier » où, nous dit-il, il put faire ses premières observations sur le monde et s'initier aux problèmes sociaux, Bernard Shaw quitte bientôt Dublin pour Londres. Il y arrive à vingt-trois ans. Entre temps, le petit clerc était devenu électricien et s'était enrôlé dans une brigade de téléphonistes américains. Son électricité et sa musique, — mauvais pianiste, nous dit-il, mais bon accompagnateur, — lui servent d'introduction dans la « société ». Pendant que sa mère, il le confesse ingénument, peine au piano pour lui gagner sa vie, « tout le monde écrivant des romans », il se met lui aussi à en composer. Les éditeurs naturellement les lui retournent. Seules, quelques feuilles socialistes essaient de le lancer. Heureusement, il a passé son enfance dans l'intimité des « grands

recueils : *Pièces plaisantes et déplaisantes*, 2 vol. *L'Autre Ile de John Bull*, *Homme et Surhomme*, *Trois pièces pour les Puritains*, *Le Dilemme du docteur*, et tout récemment *Mésulliance*, *La Première de Fanny*, *Pygmalion*, *Androclès et le Lion*. — Signalons, pour mieux connaître Bernard Shaw, ses *Opinions et Essais dramatiques*, 2 vol. On y trouvera, outre la controverse shakespearienne, tels articles sur *Duse et Bernhardt*, *Marie Anderson*, *journal d'une actrice*, *Meredith et la comédie*, *W. Morris*, qui montrent au vif quelle idée se fait de son art ce parfait réaliste pour qui le théâtre est avant tout une école de vérité. — Cf. A. Hémon : *Le Molière du XX[e] siècle*, et surtout l'analyse si complète et vivante de M. Ch. Cestre : *Bernard Shaw et son œuvre*, Paris, 1912 (*Mercure de France*).

Maîtres ». Une promenade à la *National Gallery*, devant Michel-Ange et Raphaël, lui fait goûter des joies, tout gueux qu'il est, interdites à un millionnaire. Le voilà bientôt critique d'art, puis critique dramatique, homme notoire, occupé à écrire des pièces aussi bien qu'à en juger. Ibsen fait impression en Angleterre vers 1889 avec *Maison de Poupée*; Bernard Shaw écrit *Maison de Veuves* en 1892, puis l'année suivante donne sa fameuse *Profession de Mrs. Warren*, qui a en Angleterre et en Amérique les honneurs de la censure, simple occasion pour M. Shaw d'exécuter censure et censeurs dans une spirituelle *Apologie*. Il date de là, exécré par les uns, vanté par les autres, subissant le sort des écrivains qui, au lieu de flatter le public, entreprennent de le corriger.

*
* *

Bernard Shaw se dit atteint d'une étrange infirmité. Il raconte dans une de ses préfaces qu'un jour, inquiet de l'accueil fait par les éditeurs à ses romans, il s'interrogea sur la valeur de son « point de vue » et alla trouver un oculiste. Après l'avoir examiné, l'oculiste déclara à Bernard Shaw que son cas ne l'intéressait point et qu'il avait la vue « normale ». Cela ne voulait pas dire commune, ajouta l'oculiste, et il apprit au contraire à son client que dix pour cent seulement des hommes étaient « affligés » d'une vue *normale*. Bernard Shaw se le tint pour dit et s'en revint persuadé qu'ainsi construit il était prédestiné à voir « différemment et mieux » que le reste des mortels, et prédestiné par cela même à

rectifier les erreurs de ceux que la nature avait moins favorisés que lui.

Dès lors, appliquant résolument autour de lui sa vue « normale », Bernard Shaw va opérer de fameux renversements de valeur, opposant en toutes choses à la poésie la prose, levant les masques, ridiculisant des figures jusque-là respectables. Comme tous les grands comiques, comme Ibsen et Molière, c'est sur l'hypocrisie que Bernard Shaw compose ses pièces, et il commence par l'hypocrisie sociale.

II

Outre les innombrables digressions éparses dans ses comédies et ses préfaces, Bernard Shaw a composé ex professo un roman et deux pièces socialistes. Le roman a pour héros cet étonnant socialiste misanthrope (*Unsocial Socialist*) que Bernard Shaw nomme Trefusis. Pourvu d'une belle fortune, et grâce à la fortune d'une charmante épouse, Trefusis tout à coup déserte sa femme et son luxueux hôtel de Londres. Il vient de faire une découverte, à savoir que le plus clair de ses revenus est un impôt prélevé par le *gentleman* son père sur le travail des femmes et des enfants dans les usines de Manchester. Dès lors Trefusis, retiré à la campagne et déguisé en prolétaire, pour éviter de se faire le complice des iniquités sociales, borne ses occupations, — quand il ne fait pas de malices aux femmes, — à grouper autour de lui les rancunes des Compagnons. Tout cela dure jusqu'au jour où la femme de Trefusis vient lui tomber dans les bras, au débouché d'un

chemin. Force est bien à Trefusis de reconnaître sa femme. Il le fait de bonne grâce, l'aime, l'adore, la caresse et... froidement la remet dans le premier train en partance pour Londres. Elle mourra de ses rebuts. N'importe! Nous retrouvons le « socialiste insocial », redevenu *gentleman* et toujours socialiste, parfaitement à son aise dans un monde qui a moins d'esprit que lui et traînant dans les salons des paradoxes qui y éclatent comme des coups de pistolet.

Maison de Veuves est l'histoire d'un certain Trench, *gentleman* honnête et plein de bonnes intentions qui, à la veille d'épouser une jeune fille riche, fait sur la fortune de sa future à peu près la même découverte que Trefusis. La fortune qui lui est destinée est mal acquise. Se mariera-t-il? Bernard Shaw nous tient en suspens jusqu'à la dernière minute. Et... Trench se marie, en découvrant que ses revenus ne sont pas de source plus pure que ceux de sa fiancée. Il serait bien sot d'être si fier.

Telle est la tactique de Bernard Shaw. Nul danger que d'une situation donnée il tire les conclusions qui nous paraissent logiques, ni surtout deux fois les mêmes. Sa *Profession de Mrs. Warren,* — histoire d une femme galante, mais qui l'est par nécessité et parce que la société, suivant l'auteur, ne lui laissait le choix qu'entre deux alternatives : la misère ou le vice, — a tout l'air d'une réplique à *La Dame aux Camélias.* Mais il y a bien autre chose dans la pièce. Pour excuser, sinon pour justifier Mrs. Warren, le bien et le mal, le pour et le contre sont si bien enchevêtrés dans la pièce qu'il est à peu près impossible de les distinguer. Mrs. Warren est une coquine, soit! mais elle avait de si bonnes raisons de le

devenir! Mrs. Warren s'est déclassée par sa faute, admettons! mais elle a pour partenaires des *gentlemen* parfaitement distingués. Mrs. Warren aurait dû rester pauvre, très bien! mais, dans ce cas, sa fille qui est devenue une *lady*, n'aurait pas eu de robe à se mettre sur le corps; elle n'aurait pas surtout cette conscience hautaine, fruit d'une culture payée à prix d'or, qui lui permet en ce moment même de critiquer l'auteur de ses jours. Après quoi, qu'est-ce que l'honnêteté? Que le Censeur décide! et le Censeur est d'office contre Bernard Shaw. Reste au lecteur à juger en suprême appel. La société met hors la loi les pugilistes et les courtisanes, qui sont cependant une institution. Elle les excommunie, tout en leur versant des gages, et Bernard Shaw triomphe de prendre ainsi la société en flagrant délit de contradiction. Il a la manie de la logique. Entre temps, sa profession étant de divertir autant que d'instruire, Bernard Shaw, dans *La Profession de Mrs. Warren*, embrouille à plaisir l'intrigue mélodramatique et rapproche les points de vue que le sens commun croyait diamétralement opposés. C'est l'art dans lequel il excelle, et vraisemblablement le profit le plus net qu'il tire de sa révolution. Pour nous conduire à la vérité, Bernard Shaw commence par nous jeter en plein doute. Dans le royaume des aveugles, la prédiction de l'oculiste sur « la vue normale » a fait de Bernard Shaw un roi.

III

Orgueil de caste, orgueil de classe, voilà la société selon Bernard Shaw. Nous ne l'ignorions point, mais

nul n'avait tenté de le prouver avec cette fertilité d'invention paradoxale et tant d'humour dans la satire. Après la satire sociale, la satire nationale. Ici Bernard Shaw s'en donne à cœur joie et à cœur léger d'Irlandais qui connaît les faibles de John Bull, mais aussi ses qualités traditionnelles de belle humeur et de patience. Une fois de plus, dans sa satire de l'Angleterre, Bernard Shaw va dénoncer l'illusion sentimentale, qu'elle porte le rouge ou le noir. La politique, la religion, les livres, Shakespeare, l'amour bourgeois, excitent tour à tour la verve de l'iconoclaste. Le « home-rule », les dreadnoughts, les suffragettes, la National Academy, l'Armée du Salut, toute l'actualité britannique va défiler sur la scène. A la veille de la grande guerre, Bernard Shaw est le chroniqueur le plus assidu, le reporter le plus fidèle de tout ce qui est anglais. Levers de rideaux, farces et comédies, au besoin mélodrames, feuilletons dramatiques, romans et pamphlets, Bernard Shaw, pour convertir Albion, fait flèche de tout bois, et toute idée qui vient à lui se transforme aussitôt en action scénique.

Il serait long de rééditer les diatribes dirigées par Bernard Shaw contre l'Angleterre victorienne, l'Angleterre du libre-échange, du préraphaélisme et de la respectabilité, glorieuse au dehors, confortable au dedans, romanesque, poétique et puritaine, avec, en haut, ce qu'il y a de plus brillant dans la fortune, de plus rassurant dans l'optimisme, de plus rigoureux dans la morale, en bas les masses qui s'agitent et qui s'ingénient à trouver leur salut hors des refuges du général Booth, en s'orientant vers les meetings socialistes.

Flaubert n'attaquait pas avec plus de virulence la sottise et les vanités humaines dans *Bouvard et Pécuchet*. Mais l'arsenal de Bernard Shaw contient des armes autrement modernes. Il a recueilli les paradoxes, les bons mots, les rancœurs aussi d'un siècle finissant et toutes les illusions généreuses d'un siècle nouveau. Sa satire est une véritable révolution.

*
* *

La critique que Bernard Shaw fait de l'impérialisme britannique d'avant la guerre est expéditive et simpliste. Avez-vous des produits avariés de Manchester à écouler? Vous prenez un clergyman et une bible et vous les envoyez aux sauvages. Qu'arrive-t-il? Les sauvages refusent de se convertir. Ils absorbent « l'eau de feu », après quoi ils se mettent en devoir de massacrer les missionnaires. Alors l'impérialisme entre en jeu. Il accourt avec des mitrailleuses pour défendre « la cause de l'humanité » et, au nom de la justice internationale, il annexe un territoire et écoule ses produits. Voilà la genèse des guerres coloniales de l'Angleterre et la source de l'idéalisme particulier à cette « nation de boutiquiers », redoutable, nous dit Napoléon dans *L'Homme de la Destinée*, parce qu'elle prétend faire par « principes » ce que lui commandent, en réalité, ses très pratiques ambitions.

Dans *Les Armes et l'Homme*, parodiant le *arma virumque cano* de Virgile, Bernard Shaw s'est amusé à écrire une pièce antimilitariste et à dépouiller le soldat de son prestige traditionnel. Il nous

donne dans sa comédie une philosophie des héros qui avait échappé à Carlyle. Il y a là, dans un conflit entre la Bulgarie et la Serbie, certain officier suisse, le capitaine Bluntschli, qui professe une curieuse psychologie des batailles. Ce qui en décide, à l'en croire, ce n'est pas le courage, mais la peur. Deux armées en présence, ce sont deux groupes humains mis en demeure de sauver leur vie... en s'exterminant. Le capitaine Bluntschli a résolu le problème de la guerre par l'absurde. Il est allé à la bataille sans cartouches, mais avec une provision de chocolat (de là son nom vaudevillesque de Soldat de Chocolat, « *Chocolate Soldier* »). Pourquoi non? Manger est, aussi bien que tuer, un moyen de survivre. L'expédient le plus sûr pour échapper aux coups de l'ennemi au cours d'une retraite étant, qui plus est, de se cacher, le paradoxal capitaine se réfugie dans la chambre d'une jolie femme qui tombe amoureuse de lui, si peu héros qu'il soit, pour dérouter une fois de plus nos idées courantes sur la femme, la gloire et l'amour.

*
* *

Dans *César et Cléopâtre*, Bernard Shaw nous donnait une leçon de politique réaliste. Parodie de *L'Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare, la pièce est aussi bien une satire déguisée du protectorat britannique en Égypte. Le Jules César de Bernard Shaw est le type idéal du « sirdar ». *L'Égypte aux Égyptiens!* s'écrie ce César très moderne, au moment même où il s'empare des points stratégiques qui commandent la ville d'Alexandrie. César a la partie belle. Il ne trouve en face de lui, sur le trône

d'Égypte, que Ptolémée et Cléopâtre, transformés par Bernard Shaw en enfants pervers et mal élevés, révoltés contre leur nourrice et leur pédagogue. Mais il faut compter avec le peuple égyptien. C'est à cet égard que César fait ses preuves de grand politique. César a le génie qui fait face à toutes les situations. Il est armé par-dessus tout d'une merveilleuse franchise. César, c'est l'homme idéal de Spinoza, l'homme sans passions, lucide et froid, sincère comme tous les surhommes de Bernard Shaw et jusqu'au cynisme. S'il fait exécuter Ptolémée et Vercingétorix, ce n'est pas qu'il soit cruel, mais seulement intéressé. César, auteur des *Commentaires*, est au-dessus de la vanité. Il nous dit son mépris des livres à l'occasion de l'incendie de la bibliothèque d'Alexandrie. La lecture des fastes du passé l'intéresse infiniment moins que la préparation pratique de l'avenir. César est pragmatiste et utilitaire. Mais surtout César est misogyne à l'école de Bernard Shaw. Cléopâtre a essayé de le séduire, mais elle n'y a pas réussi. César se méfie des pièges que nous tend la Force vive sous les apparences de la femme. Quand Cléopâtre entreprend d'éprouver sur lui l'effet de ses charmes, César la renvoie posément au séducteur professionnel, au « philanderer », dont c'est le métier de consoler ses pareilles. L'homme destiné à Cléopâtre, c'est Marc Antoine, « le jeune homme aux bras ronds et forts, brillants comme le marbre », le héros romantique et shakespearien auquel va tout le mépris de Bernard Shaw.

Ayant pacifié, traduisez *annexé* l'Égypte, le César nietzschéen de Bernard Shaw se rembarque en laissant derrière lui, pour faire le bonheur des Égyptiens,

une brute intègre, type du parfait gouverneur, nanti de maximes politiques dans lesquelles se reconnaîtrait plus d'un conquérant moderne : « Il faut toujours prendre un trône quand on vous l'offre. » « Les impôts sont ce qu'il y a de plus précieux pour qui veut conquérir le monde. » « Scandale ou non peu importe, si c'est là le chemin de la paix. »

Mais il y a autre chose dans la pièce de Bernard Shaw. Il y a la nuit dans le désert, le soliloque de l'imperator devant le Sphinx, qui tient Cléopâtre blottie entre ses pattes monstrueuses, et ce lyrisme philosophique auquel l'auteur de *Man and Superman* nous a heureusement habitués.

IV

Après la politique, la religion. Bernard Shaw a tenté, dans *Le Disciple du Diable*, de représenter la fausse religion sous les apparences du puritanisme en Nouvelle-Angleterre, au temps de la révolution américaine. Bernard Shaw n'est pas un ennemi de la religion. Il avoue même qu'il trouverait plaisir à aller se recueillir dans les églises, si elles étaient bâties avec goût et vides de prêches et de *clergymen*.

C'est le fond de son amusante brochure : *On going to Church*. Les *clergymen* qui défilent dans son œuvre sont assez peu sympathiques. Bernard Shaw est plus tendre pour *L'Armée du Salut* que pour l'Église établie. Il y a, dans *La Profession de Mrs. Warren*, la caricature d'un pasteur qui n'est pas précisément le bon pasteur. Mrs. Warren a un plein carton de ses lettres, et il paraît que le grand garçon du ministre

n'est rien de moins que le demi-frère de Vivie Warren dont il est amoureux! Cette proche parenté des deux enfants n'a pas l'air de tourmenter le révérend. Il y a si longtemps qu'il a enterré les souvenirs gênants du passé sous une tonnelle fleurie de presbytère, en compagnie d'une respectable épouse! M. Shaw nous présente, il est vrai, des *clergymen* plus recommandables, socialistes ou démocrates-chrétiens, qui ne craignent pas de se mettre à la tête d'une manifestation de paysans contre un château. Ce sont des inconscients ou des naïfs. Le type accompli du clergyman démocrate, c'est le mari de Candida, avec sa Guilde de saint Mathieu. Ayant abreuvé de belles phrases son auditoire, cet apôtre s'imagine avoir résolu la question sociale, si bien résolu que ses auditeurs reviennent ivres d'un dîner copieux et trop humecté de champagne, qui a suivi sa conférence. Il y a dans *Le Disciple du Diable* un *clergyman* d'une autre trempe, à qui un péril soudain (celui d'être pendu par les Anglais) fait jeter le froc aux orties; il se réveille soldat et aide à prendre une ville. Nul doute que ce ne soit ce type d'homme d'action, rappelant Frère Jean des Entomeures, qui ait les sympathies de l'auteur. Mais les *clergymen* d'Angleterre ressemblent peu à ce confrère d'Amérique. En résumé, l'œuvre de Bernard Shaw nous les montre point méchants, mais un peu niais.

V

Une société complète admire des tableaux, entend de la musique, va au théâtre, lit des livres. M. Shaw

a écrit, à ce sujet, son *Amour parmi les Artistes*. Il partage les artistes en deux classes. Les premiers, candidats à l'Académie royale et disciples des Préraphaélites, usent leur vie sur des Saint Georges disproportionnés ou des Dames de Shalot irréelles, alors qu'ils sont incapables de peindre fidèlement fût-ce un champ de pommes de terre. Leur vanité n'a d'égale que leur cupidité. Ils se font payer des milliers de livres sterling ce qu'un bon artisan donnerait pour quelques shillings. Cependant leur génie, — quand ils en ont, — est un don gratuit de la nature, tandis que l'artisan doit payer cher son apprentissage.

Bernard Shaw préfère la classe des artistes professionnels et des bohêmes, actrices, pianistes, chanteuses, car ce sont surtout des femmes qu'il met en scène. Celles-là du moins sont des façons d'artisans et plus ou moins des émancipées que l'art arrache aux hypocrisies mondaines. Telles la mère de Cashel Byron, Mrs. Gisborne qui joue Shakespeare, Suzanne Conolly, Mlle Szczymplica, l'amusante pianiste polonaise avec son anglais si drôlement francisé, la petite Madge qui s'est sauvée de chez ses parents pour monter sur les tréteaux et dont le départ fait une véritable révolution dans une famille de respectables bourgeois anglais. Ces artistes sont des techniciennes autant que des virtuoses. Elles travaillent sans infatuation pour un gagne-pain souvent dérisoire, sachant bien que le succès est en grande partie une question d'effets de gorge et de doigté. Surtout elles ont jeté par-dessus bord la moralité bourgeoise pour se vouer corps et âme à leur art. La récompense de tant de bonne volonté et de modestie, c'est que les vraies artistes sont exploitées

par les directeurs de théâtre, persécutées par leurs élèves et méconnues du grand public qui voit en elles des déclassées. Bernard Shaw nous a donné un portrait typique de l'artiste selon son cœur dans le héros de *L'Amour et les Artistes*, M. Jack, original de la musique, proche cousin du neveu de Rameau, indépendant sinon anarchiste, que nul compromis n'a jamais asservi au goût du public et dont les triomphes sont des scandales.

Donc une immense pitié pour les artistes. Quant à l'art lui-même, l'Art patenté et célébré par les snobs, Bernard Shaw nourrit à son égard des rancunes toutes puritaines et nous entendons une fois de plus à ce propos les sarcasmes anti-esthétiques de Carlyle et de Mark Twain, sarcasmes d'autant plus piquants qu'ils émanent d'un critique d'art professionnel :

J'ai toujours été un puritain dans mon attitude envers l'Art, nous dit Bernard Shaw. La belle musique et les beaux édifices, je les aime autant que Milton, Cromwell ou Bunyan. Mais, si je découvrais qu'ils devinssent les instruments d'une idolâtrie systématique de la sensualité, je regarderais comme une mesure de salut public de faire sauter à la dynamite toutes les cathédrales du monde, orgue et tout compris, sans prêter la moindre attention aux réclamations des critiques d'art et des sybarites de la culture. Quand je vois que le XIXe siècle a couronné l'idolâtrie de l'Art par la déification de l'Amour, de sorte que tout poète est supposé avoir pénétré le saint des saints quand il a annoncé que l'Amour est suprême, qu'il suffit, qu'il est tout, je trouve que l'Art était plus en sûreté dans les mains des généraux de l'armée de Cromwell qu'il ne le sera jamais s'il passe dans les miennes (*Pièces pour les Puritains*. Préface).

Bernard Shaw ne croit guère à l'admiration déclamatoire des habitués des expositions et des concerts.

Il a pour le dire son expérience de critique, quand il usait force chaussures, « ferrées à glace », s'il faut l'en croire, pour courir, au compte des journaux de Londres, les rendez-vous d'art de la Métropole. La routine et la mode suffisent à expliquer cet engouement. Que de fois l'admiration est synonyme d'ignorance ! Combien d'admirateurs fanatiques de Wagner, par exemple, se doutent-ils de l'état d'âme révolutionnaire du Maître composant la trilogie du *Ring* en ennemi de l'or et des dieux, ainsi que le prouve un ingénieux opuscule intitulé le *Parfait Wagnérien* qui s'applique, non sans succès, à favoriser l'évasion du maître de Bayreuth hors de la Pan-Germanie?

VI

C'est dans la critique littéraire et dramatique que Bernard Shaw a porté ses coups les plus rudes aux idoles du sentiment. En littérature comme en politique, en religion et en art, guerre une fois de plus au romantisme et au romanesque ! Lecteurs assidus de Shakespeare, de Browning et de Tennyson, songez que, dans ses quatre romans et ses nombreuses comédies, Bernard Shaw n'a pas introduit une ligne sentimentale, ce qui n'empêche ses romans et son théâtre de divertir et de charmer. Pour Bernard Shaw comme pour Mark Twain, la critique est une école d'irrespect. Entendez le Diable, dans *Homme et Surhomme*, parler à Don Juan de Dante, « cet âne », et de Milton, « cet Anglais qui mettait des canons et de la poudre à canon dans le ciel ». Mais c'est à Shakespeare que reviennent les honneurs de la



guerre. La critique de Shakespeare prend chez Bernard Shaw un tour imprévu et spirituel où l'on reconnaît un humoriste passé maître. Bernard Shaw n'a pas trouvé mieux, pour faire pièce à Shakespeare, que de lui opposer son propre théâtre. Sous cette devise : *Meilleur que Shakespeare*, Bernard Shaw a entrepris d'exécuter le romantisme d'outre-Manche. C'est sous le nom de Shakespeare, appelé plus familièrement « le grand Will », que Bernard Shaw prétend mettre au pilori la naïveté et l'hypocrisie du public anglais, en fait d'esthétique.

*
* *

B. Shaw n'a jamais cessé de protester contre ce qu'il appelle la « bardolâtrie », au nom de Shakespeare lui-même défiguré et incompris par les commentateurs, les acteurs et le public. Comment « l'immortel William » réussit-il à éclipser de son vivant une foule de poètes? Shaw l'explique par les qualités purement musicales de son génie dont on n'a jamais vu les pareilles, ainsi que par sa force d'émotion, son inépuisable éloquence, sa verve, ses facéties, son extraordinaire exubérance vitale. Mais que ce roi des poètes et parfait musicien ait jamais été un penseur, M. Shaw le nie. Cherchez dans Shakespeare, nous dit-il, une vue neuve sur la vie, une explication de l'homme et du monde, de quoi former une philosophie ou une religion : vous ne trouverez rien que des mots, des phrases immuables que se passent les personnages. Sondez-les, ces phrases de « marionnettes », le « tout le reste est silence » de Hamlet, le « notre vie est un théâtre », et vous

serez frappés de les voir aussi creuses que sonores. Dans tous ces drames où le créateur du *Roi Lear* étale de si poignantes faiblesses, à côté d'une invention verbale prodigieuse, vous ne trouverez pas une force vive utilisable pour le bien, pas une vérité qui vaille la peine pour un homme de risquer sa vie. Shakespeare, comme Dickens, s'est amusé à décrire l'homme. « Description ne vaut pas philosophie », dit M. Shaw. L'a-t-il compris, l'homme? S'est-il efforcé de le changer? Que valent toutes ses pièces auprès d'un seul drame d'Ibsen ou d'un roman de Tolstoï? L'esprit humain n'a-t-il pas progressé depuis trois siècles? Pourquoi s'obstiner dans une conception du monde, si c'en est une, qui ne satisfait plus notre moderne curiosité? M. Shaw a posé toutes ces questions, et bien d'autres, à propos du « barde », sans parvenir à s'expliquer, sinon par un engouement paradoxal, le culte de Shakespeare. Si les Anglais, dit-il, ont voulu faire de leur grand poète national un penseur original, ne serait-ce pas précisément parce que la pensée leur est assez peu familière et qu'ils ne sont au fond qu'un peuple sentimental?

Est-ce Shakespeare ou le public, aveugle dans le culte qu'il rend au grand poète, que Bernard Shaw critique? A lire les feuilletons dramatiques de Bernard Shaw, on s'aperçoit bien vite que ce n'est pas Shakespeare qui est le plus malmené. Faites la différence, dans le génie « du grand Will », de ce que Shaw admire sans restriction et des qualités factices que ses admirateurs fanatiques prêtent à Shakespeare, vous aurez le plus clair de l'authentique génie du grand dramaturge devant qui Bernard Shaw est le premier à s'incliner. Shakespeare avait usurpé les

droits divins, et de grand dramaturge était passé à l'état d'idole. Bernard Shaw lui rend sa simple humanité et Shakespeare n'en est que plus grand, si grand que tout le monde se reconnaît en lui : « Quand je commençais à écrire, nous dit Bernard Shaw, William (c'est Shakespeare) était un dieu, et un dieu ennuyeux. Maintenant qu'il n'est plus qu'un homme comme nous tous, ses pièces ont atteint à un degré de popularité sans précédent, nonobstant quoi ses adorateurs m'accablent d'injures » (*Opinions et Essais dramatiques*, II, 465).

*
* *

La façon dont le public traite, ou plutôt maltraite à la scène les pièces de Shakespeare, est pour Bernard Shaw une preuve de plus de l'hypocrisie des Anglais. Incapables de goûter Shakespeare dans la pleine franchise du texte, les directeurs de théâtre, de complicité avec le public et les critiques, mutilent à la représentation les drames shakespeariens. Il faut au public les péripéties et tous les émois de l'attraction sexuelle, sauf le dénouement que la respectabilité relègue dans les coulisses. Ces sentimentaux sont d'incurables idéalistes. Ils ressemblent au baron de *La Première pièce de Fanny*, qui prend plaisir à voir jouer une pièce immorale, sans pouvoir en souffrir une vraie, parce que l'immoralité est romanesque et que la vérité toute nue n'a d'autre charme qu'elle-même.

Bernard Shaw a écrit sa *Quintessence de l'Ibsénisme* pour prouver que le théâtre d'Ibsen, de *Brand* à *Maison de Poupée*, n'était qu'un réquisitoire contre

les méfaits de l'hypocrisie idéaliste. Selon Bernard Shaw, il faut chercher l'origine de ce travers dans la lâcheté humaine. Il est plus facile de supposer *a priori* la réalité belle que de travailler à la transformer, quand elle manque de charme ou nous offusque. Ainsi l'idéal sert la paresse et notre faiblesse naturelle aime à s'armer d'illusions. Le roman nous fait oublier la vie, alors qu'il devrait nous la rendre plus intelligible. Tel est le vice moderne par excellence, la substitution du sentiment à la raison, les faits sacrifiés aux apparences. Un incurable penchant nous porte vers une interprétation idéaliste, romanesque et sentimentale de la vie, de l'homme et de la société. La preuve en est faite une fois de plus. Dans tous les domaines de l'existence, le romantisme se glisse et pervertit nos façons actuelles de penser [1].

VII

Comment une hypocrisie si générale n'entacherait-elle point les relations des sexes? L'amour serait-il le seul qui échappât à l'universelle illusion? La réponse n'est pas douteuse et l'enquête de Bernard Shaw sur ce sujet aboutit à des résultats originaux et comiques entre tous. Prêtons une attention particulière à sa métaphysique amoureuse. Elle est singulièrement attrayante et instructive. En enlevant

1. Et c'est bien à cela en définitive qu'il faut ramener la philosophie de Bernard Shaw. Il a fait, comme Nietzsche et Flaubert, la critique du romantisme européen et surtout anglais.

son carquois, ses flèches et surtout son bandeau à l'amour, Bernard Shaw va lui laisser tous ses charmes. Ses ingénues seront cruelles, mais d'une cruauté charmante, et nul ne saura comme elles l'art de dompter et de subjuguer en caressant.

Examinons avec Bernard Shaw, et dans un esprit nouveau, ces relations de l'homme et de la femme, idéalisées par les poètes. Étudions-les, non plus du point de vue romanesque, mais en psychologues avertis par des livres tels que ceux de Schopenhauer, misogyne insigne. Que trouvons-nous sous de beaux dehors? Simplement ce que Shakespeare proclamait, avant Gœthe, à propos des amours de Troïlus et de Cressida : l'attraction irrésistible des affinités sexuelles. La femme, selon Bernard Shaw, est essentiellement une créature d'amour, une chercheuse et une preneuse d'hommes. Dans la société actuelle, la femme n'a qu'un but : trouver un homme « qui prenne soin d'elle », selon l'euphémisme employé par Mrs. Warren, proxénète philosophe, — un homme qui l'aide à faire parvenir la Nature à ses fins. Heureux serions-nous, si les poètes s'étaient contentés de cela! Point n'est besoin de construire là-dessus des romans et d'importuner la Muse. Inutile surtout, combien dangereux et cruel, d'enchaîner l'un à l'autre à tous risques, *for better for worse*, ainsi que le déclare le rituel anglican, deux êtres qui ont épuisé en un instant le plaisir de se rencontrer. La domesticité n'a rien à voir à l'amour. Le roman finit où l'union commence. Telle est la psychologie amoureuse de Bernard Shaw.

*
* *

Ayant dépouillé résolument hommes et femmes de la sentimentalité et de la respectabilité traditionnelles, il les met face à face. Au lieu de poupées éloquentes développant des thèmes connus, nous avons des hommes et des femmes experts à se dire sans hypocrisie tout ce qu'ils pensent, les hommes surtout le disant aux femmes sans ambages : car les femmes, chez M. Shaw, sont trop fines pour trahir leurs sentiments sur cette question autrement que par des caresses ou par un simple regard. Leur pudeur n'est plus qu'une forme de la ruse. Les « philistins » en ont pâli, mais Bernard Shaw pense que la vérité en a profité.

Cet amour « force vitale » est tout-puissant. Il naît d'un clin d'œil et ne peut mourir qu'après s'être satisfait. La famille et l'État ne peuvent rien contre lui. L'amour est libre, parce qu'il est fatal. Laissez faire les femmes. Comme le papillon, comme la fleur, la nature les a formées séductrices. Elles sont des tentatrices nées, et inoffensives seulement dans la mesure de la résistance de l'homme. Sur cette idée, M. Shaw a composé *Homme et Surhomme*. L'homme est celui qui, entre autres erreurs, s'imagine que la femme est un butin de conquête. Quelle désillusion, le jour où, après avoir été cajolé et appelé des plus doux noms, il s'aperçoit qu'on n'a fait que jouer avec lui et qu'on le dédaigne, malgré sa poésie et son romantisme ! Le « surhomme », c'est Nietzsche doublé de Schopenhauer et sachant que la « force vitale » le destine à devenir la victime de la femme.

Elle viendra en effet comme Anne de la pièce, après avoir congédié son poète, — que « son cœur brisé va rendre, dit-elle, si intéressant dans les salons », — entourer de ses frêles bras le surhomme, et dans cette simple caresse elle trahira le rôle que les lois naturelles anonymes et inéluctables veulent lui faire jouer. Et le surhomme, tout surhomme qu'il est, n'aura qu'à se laisser faire. Napoléon lui-même, dans *L'Homme de la Destinée,* a été battu par une femme. L'instruction aura beau parer la femme d'une seconde nature apparente : sous la poussée de la « force vitale », tout cet appareil factice volera en éclats. Il n'y a pas d'autre désir chez la « féministe » que chez la femme ordinaire. Seulement, dans son cas, la tentation change d'aspect, se complique : elle dissimule encore mieux ses plans. Mais le résultat est le même. Née impérieuse, c'est la Didon de Virgile. Il faut, coûte que coûte, un homme à la femme. Déçue par l'un, elle se tournera vers l'autre sans vergogne. Telle est la morale de *On ne sait jamais* (*You never can tell*), où un jeune dentiste, expert dans le « duel des sexes », défie l'hypocrisie d'une féministe qui n'ose pas s'abandonner à la « force vitale ». Telle la morale du *Philanderer*, composé spécialement sur la tentation amoureuse et où deux femmes ibsénistes se disputent le même homme, qui n'épouse en définitive ni l'une ni l'autre.

*
* *

L'homme doit succomber à l'amour. Seulement il y a lutte. La nature porte la femme à se marier le plus tôt possible, et sa raison conseille à l'homme qui

pressent l'esclavage de n'épouser que le plus tard possible. La femme attaque et l'homme recule. Il ne lui reste qu'à se rendre ou à fuir, effrayé par cette persécution et par l'asservissement qui le guette. La femme n'aime que par besoin de protéger. Voilà pourquoi Candida, mise en demeure de choisir entre deux hommes qui l'aiment, ne choisit pas le plus savant ni le plus fort, mais le plus faible, celui qu'elle pourra le mieux protéger : l'orateur de la Guilde de saint Mathieu, son mari.

« Un homme complet n'a pas besoin de femme », écrit Bernard Shaw. Voilà pourquoi encore ses romans et son théâtre comptent de si belles fuites. Il y a la fuite de Trefusis du *Socialiste insocial*, qui abandonne sa femme, sans pouvoir se séparer de son portrait. Elle le poursuit, il ne cède pas ; elle meurt un peu par la faute de Trefusis, Trefusis ne verse pas une larme. Finalement, Trefusis convole en secondes noces avec une femme qu'il a dédaignée jusqu'ici et qu'il épouse sans avoir l'air de l'aimer, uniquement pour tenir un pari. Telle la fuite de cet extraordinaire Conolly du *Lien Irrationnel*, autre roman. Conolly, ingénieur électricien, s'est piqué au jeu d'épouser une jeune fille dans la *gentry*. Il y réussit, en dépit d'un père aussi récalcitrant qu'Arnolphe de Molière et contre lequel la force vitale, qui joue dans l'œuvre de Bernard Shaw le rôle de la fatalité hellénique, fait se révolter sa propre fille. La gageure était redoutable. Il n'y a rien de commun entre une *lady* et un parvenu. Conolly le découvre bientôt à ses dépens, quand sa femme se reprend à aimer un ancien soupirant du même monde qu'elle. Mais Conolly est un surhomme. Il sait qu'on ne va

pas à l'encontre de sa destinée. Conolly ne jouera pas le rôle banal du mari trompé. Conolly ne fera pas de scène. Conolly au besoin confiera sa femme à l'amant. Conolly est possédé d'un amour qui le console de tout autre, il joue de l'orgue et étudie l'électricité. Arrive ce qui devait arriver. Mrs. Conolly part pour New-York avec son amant... qui d'ailleurs l'abandonne au bout de huit jours. Quant à Conolly, le voilà pour longtemps un homme libre, tout à la musique et à l'électricité.

Après Trefusis et Conolly, c'est au tour du capitaine Brassbound de prendre une belle fuite. La partie est rude. Brassbound a affaire, tout écumeur des mers qu'il est, à une femme en qui la « force vitale » s'incarne avec toutes ses ruses. Elle est armée, qui plus est, d'une subtile dialectique apprise à l'école de Bernard Shaw. Pour s'être laissé rapiécer sa vareuse par la belle Lady Cecily Waynflete, le corsaire est bien près de succomber. Mais non, Brassbound s'évade *in extremis*. Un coup de canon annonce l'appareillage de son navire et l'arrache à la tentation. Brassbound est libre. Énée échappe une fois de plus à Didon. Il n'était que temps. Tant mieux pour l'homme, tant pis pour la femme, une fois de plus sacrifiée! Au fond de sa déception d'amoureuse, il y a de l'admiration pour l'homme dont elle n'a pas pu triompher (*La Conversion du Capitaine Brassbound*).

VIII

En opposition et parfait contraste avec la société ainsi représentée, restait à créer le surhomme. Nous

le connaissions déjà esquissé dans les Trefusis, les Conolly et autres hommes libres, pleinement conscients de leurs droits, incapables à jamais de se laisser décevoir par les apparences. Le surhomme typique de Shaw est un composé de César (*César et Cléopâtre*), de Don Juan (*Homme et Surhomme*) et de Cashel Byron, l'athlète capable d'assurer l'avenir d'une race saine, contempteur de toute culture et qui, pour se faire respecter, possède dans la force de son poing, ce « pouvoir exécutif » sur lequel discutent vainement les assemblées délibérantes. En pays anglo-saxon, un tel homme ne s'appelle pas Napoléon, mais Cromwell, l'homme fort doublé d'un mystique, le soldat puritain sur qui Bernard Shaw nous doit une pièce pour faire pendant à la biographie composée par Carlyle.

Dépris de l'erreur sentimentale, sans illusion sur l'état présent et futur de l'humanité, le surhomme de Bernard Shaw est, en attendant mieux, « un athlète philosophe marié à une femme bien portante ». Il s'est marié pour avoir des enfants et non pour obéir au rituel anglican, encore moins pour enterrer ses forces de pensée et d'action dans un bonheur ou un malheur domestique consolé par la lecture des poètes et le prêche dominical. Cela fait, le surhomme shawien s'occupe de réformer la société, sinon de la supprimer. Tandis que la société existe, étant réformateur mais *Fabien*[1], ce qui veut dire patient, il fonde ses relations avec les hommes sur une fran-

1. C'est Fabius Cunctator que la branche fabienne du socialisme anglais s'est donné comme patron. Il est le symbole de la modération et des sages lenteurs que les Fabiens prétendent apporter dans les réformes sociales.



chise absolue. Il sait le dessous des choses. Il est merveilleusement clairvoyant. Il ne se paye point de mots. Toute passion, tout entraînement lui sont étrangers.

Ainsi muni, il soutiendra les faibles contre les forts et, grâce à sa merveilleuse dialectique, il démasquera les fausses prétentions et les préjugés. Les hommes qu'il veut convertir le prendront pour un bouffon et pour un mime ; mais, bien loin de rougir de sa livrée, il reprendra le vieil adage latin et réformera les mœurs en riant. Combien sérieux au fond ! Connaisseur d'hommes comme Alceste et comme Molière, avec l'indulgence et le parti pris d'allègre optimisme de Figaro, se hâtant de rire de tout pour ne pas être obligé d'en pleurer.

*
* *

Est-ce à dire que ce réformateur travesti en humoriste se fasse beaucoup d'illusions sur les chances que l'avenir laisse aux hommes de s'amender ? Il y paraît peu, à l'entendre. Bernard Shaw est de ceux qui connaissent trop bien l'homme pour lui faire crédit de vastes espoirs. L'histoire lui a appris que rien de tel que ce que nous appelons progrès n'existe. Notre illusion sur ce sujet consiste à prendre le perfectionnement des moyens pour celui des fins. En réalité, nos douleurs et nos plaisirs sont toujours les mêmes. Les bornes de notre vie n'ont pas reculé. Nous portons d'autres habits. Nous faisons plus vite des actions que nos pères faisaient plus lentement. Nous nous parlons, nous nous écrivons et nous nous tuons de plus en plus loin et toujours plus vite. Mais ce que nous nom-

mons emphatiquement civilisation n'est qu'un leurre. Nous ne valons pas mieux qu'au temps d'Homère. B. Shaw en trouve dans l'histoire contemporaine de la Grande-Bretagne de fameux exemples, empruntés aux récentes guerres égyptienne et sud-africaine. Il nous rappelle que l'Europe a terminé son expédition internationale de Chine en exigeant, « à la tartare », la tête des chefs Boxeurs. La démocratie, le socialisme lui-même ne sont pour B. Shaw, membre de la socialiste *Fabian Society* et qui en exploite si bien les doctrines, que des pis aller, des trompe-l'œil ou des trompe-la-faim. Aucune réforme sociale ne saurait transformer l'humanité. Si le surhomme doit naître, c'est d'une *sélection* aidée par l'État lui-même. Supprimez, dit B. Shaw, sinon la propriété, du moins les inégalités factices inhérentes à la propriété et qui établissent des castes parmi les hommes. Supprimez le mariage. Permettez à l'homme et à la femme de se rencontrer dans le libre jeu de l'amour. Le salut de l'humanité pourrait naître de l'union transitoire d'une juive et d'un lord anglais !

Que d'ironie dans cette utopie d'un satirique qui dévoile souvent la réalité de l'iniquité sociale dans sa pleine laideur ! A quand la fondation de ce « Bureau de la sélection conjugale » ? Et en attendant?... Qu'il s'explique le rire méphistophélesque de ce philosophe dont le socialisme désenchanté finit en dilettantisme !

Telle est la substance d'*Homme et Surhomme*, avec, au troisième acte, l'intermède de Don Juan, d'Anna de Ulloa, du Diable et de la Statue du Commandeur, et le catéchisme révolutionnaire qui le termine. Un aphorisme peut en donner le ton : « Ne faites pas aux autres ce que vous voudriez qu'on vous fît à vous-

même; il peut se faire qu'ils n'aient pas les mêmes goûts. » — Le Don Juan de Bernard Shaw a été transformé par ses lectures modernes, victime cette fois des femmes dont la légende l'accusait d'être le bourreau. N'ayant rien trouvé qui le satisfasse sur cette terre où les hommes se meurtrissent à réaliser l'idéalisme dont l'enfer, peuplé de bonheurs illusoires, est la véritable patrie, Don Juan voudrait passer au ciel. Le ciel de Bernard Shaw est le royaume de la réalité, sans femmes, sans poésie, sans volupté, ciel puritain, nu et froid, de l'intelligence, où la vie n'est plus que « la force qui tend sans cesse à acquérir un pouvoir plus grand de se contempler ». Voilà le dernier mot de la philosophie shawienne : par delà l'amour, la poésie et la science, *la pure contemplation*, le triomphe de la raison inexorable.

Les pieds sur la terre et le front en pleines nuées, s'étant donné le plaisir de discuter les plus angoissants problèmes, les ayant tournés et retournés à sa guise, confondant à tout propros, pour la rendre plus profonde et plus dramatique, la question sociale et la question féminine, puis, tout d'un coup, comme si tant de réalité lui pesait, après avoir donné dans son catéchisme révolutionnaire la quintessence de ses paradoxes, libre de tout système, s'évadant en utopie, tel est Bernard Shaw philosophe. Situations tragiques, contrastes comiques, et surtout détours subtils d'une verve inlassable, finesse d'une dialectique rappelant Voltaire, Renan, Anatole France, avec en plus le génie de l'action et de la mise en scène, le don de créer des personnages vivants, — il y a ainsi dans l'œuvre de Bernard Shaw de quoi satisfaire tous les goûts.

IX

Après avoir étudié les idées et la philosophie de Bernard Shaw, il faudrait parler de son art. L'auteur d'*Homme et Surhomme* n'a jamais eu qu'un but : enseigner aux hommes ce qu'ils devraient être en les représentant tels qu'ils sont[1]. Soit que le dramaturge dépouille tout à coup sur la scène un personnage de ses prétentions, soit qu'il le confesse en le confrontant avec d'autres comparses, soit qu'entrant en double dans le jeu, l'auteur aide l'acteur à se moquer de lui-même à force de se contredire, rarement pareille clairvoyance s'était vue alliée à tant de virtuosité. C'est bien cette loi des contrastes et d'opposition des motifs qui semble être à la base du système dramatique de Bernard Shaw. Que le heurt des idées, les conflits de points de vue, le déclenchement imprévu des paradoxes, puissent fournir matière à théâtre et à théâtre vivant, Bernard Shaw en a donné la preuve. Dramaturge philosophe, il a

1. « L'œuvre de l'artiste, c'est de nous montrer tels que nous sommes. Notre esprit n'est autre que cette connaissance de nous-même, et celui qui ajoute la moindre chose à cette connaissance crée un esprit nouveau, aussi véritablement qu'une femme crée de nouveaux hommes. » (*Homme et Surhomme.*)

Le but de la comédie, « c'est de dissiper l'inconscience en projetant droit sur elle la clarté de l'analyse morale et intellectuelle la plus pénétrante ». C'est cette lucidité qui, faisant défaut à l'Anglais, le met au-dessous du Français, de l'Irlandais, de l'Américain et du Grec, conduits eux « par cette virtuosité intellectuelle qui aime à prendre une conscience exacte et complète des choses pour les maîtriser intellectuellement ». Et Bernard Shaw parle de « l'art », de « la joie positive de la désillusion ». (*Opinions et essais dramatiques*, II, 220-221.)

fondé un théâtre sur les antinomies du sentiment et de la raison incarnées en des personnages de comédie.

Prenez deux personnages de M. Shaw, un homme et un surhomme, et laissez-les parler. Chacun dit tout juste le contraire de l'autre, l'un blanc, l'autre noir; leurs notions de tout sont aux antipodes. Du contraste des idées, du heurt des idées et des sentiments naît le plus saisissant des jeux. La boîte à paradoxes de M. Shaw n'est jamais vide. Il en tire des merveilles. Il se charge de nous mener de découverte en découverte sur le plus banal des chemins. Leur clairvoyance ensuite, leur « faculté de désillusion », achèvent de faire de ces manieurs de paradoxes des personnages de comédie. L'art où ils excellent, après nous avoir enlacés dans un réseau de contradictions, est celui d'ôter leur masque aux figures les mieux déguisées. Que cette opération est amusante, à cause de la confusion des originaux à se voir ainsi reconnus! Il va sans dire que les situations sont aussi paradoxales que les paroles. Il y a dans l'œuvre de M. Shaw d'étranges surprises pour le lecteur et le spectateur. Leur désillusion, leur clairvoyance, leur franchise imposent à ses personnages, conformément à leur renversement de valeurs, des attitudes stupéfiantes. Pensez à Candida choisissant entre deux hommes le plus faible, à Conolly confiant sa femme à celui qu'il sait être son amant, à Tanner d'*Homme et Surhomme* épousant Anne *malgré lui*. Qu'on lise surtout ce *Socialiste insocial* où Bernard Shaw semble avoir concentré de bonne heure ses meilleures et ses pires réparties. On y trouvera, entre autres épisodes, Trefusis au lit de mort de sa femme la félicitant de l'avoir enfin libéré, — et il l'aimait!

*
* *

Il faut voir nos surhommes aux prises avec une de ces femmes que Bernard Shaw peint délicieuses, mélange de séduction et de ruse, dissimulant sous leurs charmes les graves desseins de la « Force vitale ». On dirait que M. Shaw a chargé les femmes de tout le sentiment qu'il refuse aux hommes. S'il les a abaissées ou élevées par cette opération, c'est à elles-mêmes de le dire. Il les a représentées comme un obstacle sur la route de la surhumanité dont, à peu d'exceptions près, il semble leur interdire l'accès. Mais qu'elles sont donc aimables dans leur simple force amoureuse et leur attrayante faiblesse! Qu'il est galant, ce duel des sexes dans lequel on attendait des coups désespérés! Que ces socialistes « insociaux » sont courtois, portant eux-mêmes le mouchoir aux beaux yeux qu'ils viennent de faire pleurer, amenant au bord des lèvres tel aveu qui s'était juré de demeurer inexprimé, tendant galamment au mensonge féminin le miroir où il se reconnaîtra en boudant, démasquant en souriant les coquettes ou bien faisant un coup d'éclat et jouant les tigres, parce que cela aussi est dans la logique du rôle et l'instinct du mâle. Rarement vit-on main aussi experte à manœuvrer les fils ténus qui font mouvoir la sensibilité féminine. En marge des scènes de pure raison de son théâtre pour puritains, que de délicats marivaudages! Dans les passes les plus expertes et les plus souples du duel des sexes, à côté de ce que Bernard Shaw appelle des femmes « déféminisées » (*unwomanly women*) et de viragos authentiques, que de poétiques,

sœurs des ingénues de Shakespeare, de Marivaux et de Musset!

*
* *

Il faudrait dire aussi l'effet que produisent à la scène ces comédies d'idées, sans éclat de passion, mais d'où l'émotion n'est pas absente et où la discussion mainte fois s'épanouit en lyrisme, où l'on sourit plus que l'on ne pleure, où l'on argumente plus que l'on n'agit, et dans lesquelles le plaisir le plus certain que l'on goûte est celui de discuter et d'opposer à plaisir toutes les idées pour avoir la joie de passer sans interruption d'un point de vue nouveau à un autre.

De ces pièces, les décors et les costumes voilent à peine la pure intellectualité. La date elle-même n'y fait rien. En bon métaphysicien, Bernard Shaw se complaît dans l'anachronisme, théoricien de l'absolu où tous les contrastes se rencontrent. Il aime à transposer l'histoire en pleine actualité. Donnez un frac à César au lieu d'une toge, et César est toujours César. Combien son Colisée et ses martyrs sont modernes!

Ajoutez que ce théâtre, affranchi de toute convention, nous promène deça delà au gré de la fantaisie la plus indépendante, de l'imagination la plus alerte, avec un merveilleux laisser-aller et une indifférence complète envers la logique et les règles. Logiques, les pièces de Bernard Shaw le sont, et impitoyablement, dans les questions débattues, au cours de l'argumentation, mais de soi la comédie shawienne est libre, capricieuse et vagabonde. L'intrigue est plus dialectique que pathétique. Tout le personnage est dans ses paroles et n'est que là. Ses idées une fois

exprimées, il n'existe plus. Il soutient sa thèse et s'en va, mais avec quel brio il fait valoir sa thèse, avec quelle flamme et combien de nuances dans les points de vue ! Bernard Shaw écrit moins pour nous émouvoir que pour nous instruire. S'il nous charme et fort souvent nous émeut, la faute n'en est point à lui, sans doute, mais à nous qui ne savons pas nous complaire à la vérité toute nue.

L'acteur le plus en vue dans ces pièces, c'est, somme toute, l'esprit de l'auteur, un esprit d'une admirable souplesse, actif, mobile, changeant, jamais à court de pirouettes, assumant pour les quitter, quand bon lui plaît, tous les rôles, et jamais plus brillant qu'en se donnant à lui-même le démenti.

On a comparé Bernard Shaw à Molière. Il n'a en effet épargné ni les médecins ni les prudes, et il fait parler d'or les ingénues et les valets. Mais, si la comédie sociale était en germe dans Molière, elle prend dans les pièces de Bernard Shaw une singulière extension. — Pour les uns un prophète, pour d'autres un épouvantail, pour beaucoup une énigme, Shaw est un exemple rare de la réunion des facultés critiques et poétiques dans le même homme. Les fantaisies philosophiques et le merveilleux d'*Homme et Surhomme*, les intuitions historiques *de César et Cléopâtre* avec le portrait de l'imperator nietzschéen, la belle clarté de *Candida*, les flirts philosophiques du *Philanderer*, sont non seulement de la satire, mais du grand art et de la très haute comédie.

X

La guerre qui convertissait Mr. Britling[1] n'a pas changé Bernard Shaw. Il était prêt, et les hostilités ne trouvèrent point dépourvu son arsenal aux paradoxes. Bien avant le conflit européen, Bernard Shaw aiguisait ses flèches contre le patriotisme purement sentimental et les illusions du chauvinisme. Nous l'avons vu, dans *Les Armes et l'Homme*, nous donner une psychologie désenchantée des batailles. Des vivres et encore des vivres : voilà le moral des armées. C'est l'intendance et le ravitaillement qui gagnent les batailles. Quant au courage, ce n'est qu'un réflexe de la peur. Tuer pour ne pas être tué, voilà le dilemme sur lequel les batailles s'engagent et se dénouent.

Dans *Le Commandant Barbara*, Bernard Shaw symbolisait l'union de l'esprit et de la force dans le mariage d'un « officier » de l'armée du Salut avec un fabricant de munitions. Bernard Shaw y prenait le parti de l'armurier Undershaft contre les idéalistes et les pacifistes. Undershaft vend des canons et des munitions, et il est fier de sa firme. Il fait des millions avec les obus et les torpilles. C'est un gros personnage et il a la moralité du métier. Nous le connaissons. Lui conseille-t-on de mettre ses munitions au service du droit, il répond qu'aux yeux d'un fabricant de canons toutes les causes se valent. Il y a dans la pièce un autre personnage non moins original. C'est un professeur de grec, désabusé, con-

1. Dans le roman de H. G. Wells : *Mr. Britling sees it through.*

vaincu que c'est la force et non la poésie qui mettra un peu de justice dans le monde. « Guerre à la guerre! » voilà sa devise, et pour cela il faut non des livres, mais des canons. Le professeur de grec se fait donc armurier, lui aussi. La guerre est, dit-on, une invention du diable. C'est pourtant le diable lui-même qui lui fait son procès dans *Homme et Surhomme*. Nous avions déjà la peste, les tremblements de terre, la famine, le tigre et le lion; mais il fallait l'homme, de tous les animaux le plus lâche, pour inventer le sabre et le fusil...

Ne croyez pas que Bernard Shaw soit un ennemi de la force. Il aime même le courage, « comme tous les civils timides de tempérament ». Que célèbre-t-il dans son œuvre, sinon les prouesses de la Force vive évoluant à travers le monde? Soyons forts, mais ayons la franchise de notre force, et si nous fabriquons des canons, comme Undershaft, n'ayons crainte de les tirer pour une cause qui en vaille la peine, et sachons bien que les canons tuent[1]. Voilà le point de départ de la philosophie de Bernard Shaw sur la guerre. Pas d'hypocrisie, et distinguons une fois de plus le pratique du sentimental.

*
* *

L'attitude de Bernard Shaw dans le conflit actuel était ainsi dessinée à l'avance. Il y a quelques années, il traçait à la Grande-Bretagne son devoir en termes fort clairs en cas de conflit franco-allemand. Dût-elle jouer à pile ou face la question de savoir de quel

1. *London Daily News*, 1er janvier 1914.

côté intervenir, Bernard Shaw faisait d'une intervention sur le continent une question de vie et de mort pour l'Angleterre, et il prétendait baser la politique extérieure de la Grande-Bretagne sur une déclaration publique à ce sujet. La perspective de voir « les dents du dragon », c'est-à-dire les haines entre peuples, semées à travers l'Europe pour des générations à venir, l'effrayait. Mieux valait se battre[1].

Tel est le fond de la pensée de Bernard Shaw dans les divers manifestes qu'allait lancer sa verve souvent indiscrète, sans aucun ménagement pour l'opinion. Dans la grande guerre, quand elle éclate, Albion va simplement « jouer sa peau ». Inutile de crier à la violation du droit des gens et de la morale. Comme si la morale des États était celle des individus! comme si Darwin, avant Nietzsche et Bernhardi, n'avait pas esquissé dans sa philosophie du *struggle for life*, la théorie de la guerre moderne! A quoi bon geindre et protester? La force est la force, et c'est le plus violent qui l'emporte. Soyons francs, le conflit mondial n'est pas une bataille pour l'idéal. Il s'agit de savoir qui dominera dans le monde. La guerre est une question d'hégémonie. Si Albion peut l'emporter, pourquoi l'hégémonie serait-elle allemande? Et le lion britannique n'a-t-il pas fait déjà ses preuves? « On se rappellera longtemps l'embuscade du Lion comme l'acte culminant de la vieille Angleterre

1. Dès avant l'entrée des États-Unis dans le conflit européen, Bernard Shaw recommandait également aux Américains de s'armer à tout risque. Forts d'une armée de plusieurs millions d'hommes et en doublant le nombre de leurs dreadnoughts, les États-Unis pourraient ainsi repousser toute agression... de la part de l'Angleterre ou du Japon.

guerrière pour la conquête du vieux monde guerrier, et l'épitaphe de la vieille Prusse guerrière sera le suivant : « Elle trouva à qui parler dans la personne de l'Angleterre[1] ».

Bernard Shaw posait la question de la guerre en parfait réaliste. Dans une brochure qui fit scandale : *La guerre et le sens commun*, il permettait bien à l'Angleterre et à la France unies de battre l'Allemagne, mais il refusait cet honneur à la Russie alors autocratique. Il voulait bien qu'on fît la guerre, mais pour en finir à tout jamais avec la guerre et ses causes : le militarisme, le capitalisme et l'autocratie. Injuste par amour de la justice, Bernard Shaw, dans sa brochure, prétendait mettre les torts des deux côtés et rappelait ses fautes à chaque nation. Les raids de zeppelins, la campagne sous-marine, les déportations, le travail forcé et autres exactions teutonnes n'étaient selon lui que la menue monnaie de la guerre. Tolstoï, l'apôtre de la paix, l'avait dit : la guerre est affreuse, mais il faut la faire loyalement telle qu'elle est. Les représailles n'indignent pas Bernard Shaw. Battons-nous et ne geignons pas. Pour vaincre, tous les moyens sont bons.

*
* *

Telle est la philosophie guerrière de Bernard Shaw. Prise *cum grano salis*, elle est une fois de plus une protestation contre la sentimentalité et un rappel au

1. Réponse au livre de Cecil Chesterton sur les *Périls de la paix*. *The New Republic*, New-York, 6 janvier 1917. On trouvera dans cet article l'essentiel de la philosophie guerrière de B. Shaw.

sain réalisme. Si nous faisons la guerre, nous dit Bernard Shaw, que ce soit au son des trompettes et non de l'harmonium.

C'est cette morale que Bernard Shaw se proposait de porter à la scène dans une comédie supprimée par la censure. Elle est intitulée *O'Flaherty. V. C.* et contient, avec force paradoxes et facéties, des observations très exactes sur la mentalité du soldat de la grande guerre. O'Flaherty, le héros de la comédie, est un brave troupier irlandais qui rentre en triomphateur dans son village. Il a gagné la croix de Victoria (V. C) et il est venu du front se faire décorer par le roi. Que de fois, dans la tranchée en France, il avait songé au jour où il reverrait sa bonne femme de mère, sa fiancée et son village natal! O'Flaherty, hélas! était, lui aussi, la victime d'une illusion et du mirage sentimental. Dans son Irlande natale, il trouve pire qu'aux tranchées. Les recruteurs se sont emparés de lui; O'Flaherty n'en peut plus de prononcer des discours et de pousser des hourras en l'honneur de la vieille Angleterre. Et quelle déception au foyer! Sa mère lui fait des scènes; Irlandaise impénitente, elle accable son fils de reproches, quand elle apprend qu'il se bat pour l'Angleterre hérétique et non contre elle. Elle n'a qu'un désir : le voir retourner aux tranchées pour toucher sa pension en cas d'accident. La fiancée d'O'Flaherty n'est pas moins intéressée. Le brave troupier connaît maintenant les hommes. La guerre lui a appris quelque chose. Du fond de l'Irlande, il soupire après le calme du front. Il se rappelle, non sans nostalgie, le petit village français *si paisible* où il était cantonné, « le silence à peine troublé par les cris des canards ou d'une vache, avec

des shrapnels qui faisaient de petits nuages dans le ciel, des obus qui sifflaient et peut-être un cri ou deux échappés à quelque blessé ». O'Flaherty en a assez de l'arrière. Il retourne au front, non sans décocher à l'Angleterre et aux Anglais quelques malices, en bon Irlandais qu'il est, instruit d'ailleurs à bonne école.

Le censeur ne s'est-il pas montré bien sévère pour cette spirituelle comédie? Il est vrai que Bernard Shaw ne s'en tenait pas là et prodiguait des diatribes plus amères, qu'il était plus malaisé de lui pardonner. Quand deux adversaires sont engagés à fond dans une passe d'armes mortelle, l'étiquette des sports ne demande-t-elle pas qu'on leur épargne des coups détournés, fût-ce sous forme de sarcasmes? L'Angleterre en guerre n'a pas pardonné à Bernard Shaw ses réflexions désobligeantes sur la conduite de l'équipage du *Lusitania*, certaine lettre au ton vraiment bien détaché « à un ami d'Autriche », tel dialogue aux allusions plus que transparentes entre Balsquith et Mitchener. Tout cela a valu à Bernard Shaw les honneurs de l'Index et un boycottage en règle de la part des journaux et des théâtres[1].

1. Bernard Shaw se serait converti à des opinions plus mesurées au cours d'un récent voyage au front (1917). Le ton a changé en effet, à en juger d'après les impressions que l'ironiste rapporta de sa mission aux armées. « Sans doute, nous dit Bernard Shaw assagi par l'expérience, nous aurions dû nous arranger pour ne pas nous faire la guerre, mais nous y sommes maintenant; il faut que nous nous y mettions entièrement, sans plus épargner nos âmes ici (en Angleterre) que les soldats n'épargnent leur corps sur le sol étranger. » D'après Bernard Shaw, ce sont les plus ardents pacifistes qui font les meilleurs soldats. D'ailleurs, l'ère des discussions est close. Il faut agir et s'oublier, chacun pour le salut commun. « S'il ne s'agissait que de vaincre ou de mourir

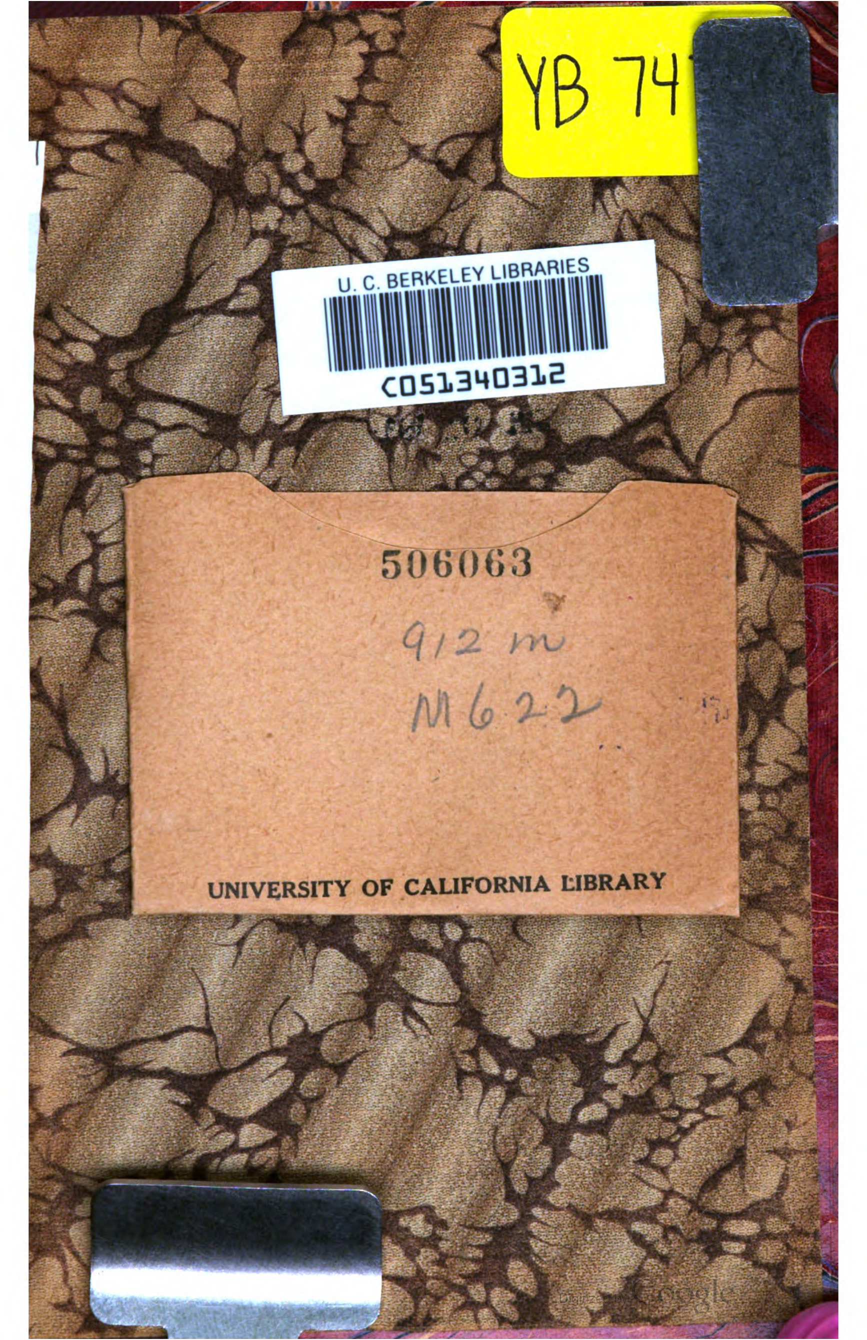


pour des fins égoïstes, maint homme serait bien trop fier pour se battre dans ces conditions. Mais il faut que vous défendiez votre ami ou que vous le trahissiez : c'est là qu'est la chaîne qui vous tient. » Nous voilà bien loin des paradoxes faciles et de la théorie plaisante qui ne voyait dans l'héroïsme qu'un succédané de la peur.

TABLE DES MATIÈRES

792-17. — Coulommiers. Imp. Paul BRODARD. — 11-18.

Imp. de Vaugirard. — H.-L. MOTTI, direct., 12-13, impasse Ronsin, Paris.


YB 74
U. C. BERKELEY LIBRARIES
C051340312
506063
912 m
M622
UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

